

Diana Rafaela Martins Pereira

2º Ciclo de Estudos em História da Arte Portuguesa

Imagens de Vestir em Aveiro: A Escultura Mariana
Do Século XVII à Contemporaneidade

2014

Orientador: Doutor Nuno Resende

Classificação:

Ciclo de estudos:

Dissertação:

*“To be taught to read - what is the use of that,
if you know not whether what you read is false or true?
To be taught to write or to speak - but what is the use of speaking,
if you have nothing to say?
To be taught to think - nay, what is the use of being able to think,
if you have nothing to think of?
But to be taught to see is to gain word and thought at once,
and both true.”*

John Ruskin

Agradecimentos

Este trabalho não seria possível sem a ajuda direta ou indireta de várias pessoas que me influenciaram ao longo do meu percurso académico.

A minha primeira palavra de agradecimento vai para o orientador da presente dissertação, o Doutor Nuno Resende, por todas as sugestões, revisões e correções e pela paciência e disponibilidade demonstradas ao longo de todo o Mestrado, não só durante a orientação deste trabalho, mas também no primeiro ano curricular.

Agradeço, também, aos Doutores Lúcia Rosas, Leonor Botelho, Leonor Barbosa, Agostinho Araújo e Luís Casimiro, que ao longo do Mestrado de História da Arte Portuguesa contribuíram para a minha consolidação de conhecimentos e para a escolha, organização e projeção desta dissertação. Dirijo, também, uma palavra de apreço à Doutora Ana Cristina de Sousa, por todas as críticas e sugestões dispensadas.

O meu reconhecimento vai, igualmente, para os professores do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, em especial à Doutora Luísa Trindade, por todo o apoio ao longo da licenciatura e pela orientação do meu estágio extracurricular no Museu de Aveiro (2012-2013).

Agradeço, ainda, toda a disponibilidade prestada pela equipa do Museu de Aveiro, principalmente por parte da Dr.^a Madalena Cardoso Costa, mas também da Dr.^a Cláudia Melo, da Dr.^a Maria João Mota, e da Diretora da instituição, Dr.^a Zulmira Gonçalves.

Dirijo, também, uma palavra de apreço à Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro, na pessoa da Ministra Maria do Carmo Castela Lourenço e do Irmão Maciel Mendes, por toda a informação prestada e pela amabilidade com que fui recebida.

Agradeço à Dr.^a Maria José Meireles, do Museu de Alberto Sampaio, à Dr.^a Ana Maria Borges, da Direção Regional de Cultura do Alentejo, e à Dr.^a Cláudia Falcão, do Instituto Politécnico de Tomar, por toda a informação disponibilizada acerca da Imaginária de Vestir.

Finalmente, agradeço à minha família, amigos e colegas presentes ao longo do meu percurso académico, pelas suas contínuas palavras de apoio e confiança e pela partilha de conhecimentos.

Resumo

Partindo da coleção de imaginária de vestir do Museu de Aveiro e de outros exemplares do centro aveirense, e focando-se sobretudo na iconografia e devoção marianas, o presente trabalho tem como principais objetivos contribuir para o desenvolvimento do estudo desta tipologia no país, a criação de interesse pela mesma e a sua valorização por parte da historiografia da arte nacional e das instituições que a conservam e expõem. Ambiciona-se também a dinamização do património do referido Museu e da cidade de Aveiro.

São tidos em conta aspetos como: os seus precedentes medievais; os seus enxovais (têxteis e ourivesaria); a confusão entre sagrado e profano em certas peças e o que se fez para a restringir; a ligação entre os crentes ou comunidades e as suas imagens através do ato de vestir e das ofertas que lhes devotaram; os contextos em que surgiram; a variedade tipológica; e as funções desta categorização escultórica.

Visto isto, delimitámos cronologicamente o nosso estudo entre o século XVII e a contemporaneidade, devido à datação atribuída aos casos em estudo aveirenses e porque muitos deles ainda conservam a sua função de objeto de culto e até processional. No entanto, apesar de ser uma delimitação necessária, não vemos nela um fator decisivo já que outro dos nossos objetivos é mostrar que o uso da imaginária de vestir no contexto Cristão terá sido mais comum antes do Barroco do que pensamos, apesar do veiculado pelos esparsos estudos publicados. Para demonstrar isto recorreremos também ao estudo de outros exemplares nacionais e internacionais, com incidência no mundo ibero-americano.

Palavras-chave

Imagens de Vestir, Escultura Processional, Iconografia Mariana, Devoção Mariana, Aveiro

Abstract

Starting from the collection of “to be dressed” imaginary of the Museum of Aveiro, as well as other examples from the city center, and focusing mainly on the Marian iconography and devotion, the present work has as principal objectives to contribute to the development of the study of this typology in Portugal, the creation of interest for it and its enhancement by the national historiography of art and by the institutions that preserve and exhibit it. This work also aims to boost the heritage of the Museum and the city of Aveiro.

Their medieval precedents; their trousseaus (textiles and jewelery); the confusion between profane and sacred in certain pieces and what was done to restrict it; the connection between both the believers and communities and their images, through the act of dressing them, and through the offerings they devoted to them; the contexts in which they arose; the typological variety; and the functions of this sculpture categorization, are all aspects to be considered.

Seen this, we chronologically delimited our study between the seventeenth century and the contemporary times, due to the dating assigned to the study cases in Aveiro and because many of them still retain their function as worship, and even processional, objects. However, despite being a necessary delimitation, we do not see in it a decisive factor since another one of our goals is to show that the use of “to be dressed” imaginery in a Christian context was more common before the Baroque than we think, despite the propagated by the sparse published studies. To demonstrate this, we also resorted to the study of other national and international examples, with a focus on Ibero-American world.

Keywords

“To be dressed” Images, Processional Sculpture, Marian Iconography, Marian Devotion, Aveiro

Sumário

	Página
Introdução	12
Estado da Arte	17
I – O Culto a Maria e a Iconografia Mariana	18
II – As Imagens de Vestir	28
III – O Contexto Aveirense	41
Parte 1 – A Imaginária de Vestir	44
1.1 Antecedentes: uma Prática Antiga	49
1.2 As Vestes e o Vestir	60
1.3 Tesouros Dedicados	93
1.4 As Várias Imagens de Vestir: Definições e Tipologias	100
Parte 2 – Imagens de Vestir em Aveiro	113
2.1 Dominicanos, Franciscanos, Carmelitas, a Misericórdia, os Paroquianos e os seus Santos de Vestir	115
2.1.1 Procissões Aveirenses: o <i>Ecce Homo</i> , as Cinzas, a Princesa Santa Joana e os Passos	119
2.2 Vestir a Virgem em Aveiro	138
Conclusão	159
Bibliografia	162
Anexos	188
Imagens	189
Fichas de Inventário	202

Ficha SCMA (Santa Casa da Misericórdia de Aveiro)	203
Fichas F (Ordem Terceira de São Francisco)	205
Fichas MA (Museu de Aveiro)	233
Ficha CO (Igreja do Carmo)	268
Fichas ISP (Irmandade do Senhor dos Passos)	269
Ficha VC (Igreja de Nossa Senhora da Apresentação de Vera Cruz) ..	273
Ficha CA (Igreja das Carmelitas)	275
Tabela – Relação dos Inventários consultados no Museu de Aveiro (1874-2014)	277

Lista de Imagens

Imagem 1: <i>Virgen de los Reyes</i> , Capilla Real, Catedral de Sevilha	54
Imagem 2: Sapatos da <i>Virgen de los Reyes</i>	55
Imagem 3: Coroa da <i>Virgen de los Reyes</i>	55
Imagem 4: Esquemas da imagem da <i>Virgen de los Reyes</i> da Catedral de Sevilha, século XIII	56
Imagem 5: Esquemas da imagem do Menino Jesus da <i>Virgen de los Reyes</i> da Catedral de Sevilha, séc. XIII	57
Imagem 6: Santa Maria de Guimarães, séc. XIII	74
Imagem 7: Nossa Senhora da Oliveira, 1376-1400 (?), prata dourada	75
Imagem 8: Imagem de roca atual de Nossa Senhora da Oliveira	76
Imagem 9: Conjunto de manto e vestido da Nossa Senhora da Oliveira, de 1728	77
Imagem 10: Esquema com os vários elementos do figurino da imagem de roca da Senhora da Oliveira	78
Imagem 11: Imagens de S. José, da Virgem, ambas de roca, e do Menino Jesus. Antigo convento da Madre de Deus de Guimarães	81
Imagem 12: “ <i>Battle Dress</i> ” de Jean-Charles de Castelbajac para a <i>Vierge Noire</i> de Notre-Dame-la-Daurade de Toulouse	84
Imagem 13: Imagem da Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa	86
Imagem 14: Senhor dos Passos de vestir de pequenas dimensões, CMASO	89
Imagem 15: Imagem de vestir de pequenas dimensões da Nossa Senhora das Dores, CMASO	89
Imagem 16: Imagem de vestir de pequenas dimensões da Nossa Senhora das Dores, CMASO	89
Imagem 17: Menino Jesus Salvador do Mundo, Museu de Aveiro, adquirido em 1989	92
Imagem 18: Pendente votivo com forma de olhos, séc. XIX, Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães	94
Imagem 19: Detalhe da <i>Virgen del Rocío de Almonte</i> , com traje de viagem decorado com <i>ex-votos</i> metálicos	95

Imagem 20: Peitoral da antiga imagem da Nossa Senhora do Carmo de Lisboa, MNSR	96
Imagem 21: <i>Rostrillo de Nuestra Señora de las Nieves</i> , de Santa Cruz de la Palma	98
Imagem 22: Vários tipos de imagem de vestir	100
Esquema 1: Os vários tipos de imagens de vestir	103
Imagem 23: <i>Dormitio Virginis</i> , Abbazia di Santo Spirito, Caltanissetta	107
Imagem 24: <i>L'Addolorata</i> , Abbazia di Santo Spirito, Caltanissetta	107
Imagem 25: Nossa Senhora do Carrasco ou do Azinhoso	109
Imagem 26: Nossa Senhora do Carrasco ou Azinhoso, vestida	109
Imagem 27: <i>Dolorosa</i> da Cofradia de Nuestro Padre Jesús Nazareno, por Francisco Salzillo, 1755	111
Imagem 28: Antiga imagem processional de S. Jorge	120
Imagem 29: Antiga imagem processional de S. Cristóvão	120
Imagem 30: Rosto da imagem de Santa Clara da antiga Procissão das Cinzas de Aveiro	125
Imagem 31: Rosto da imagem da Rainha Santa Isabel da antiga Procissão das Cinzas de Aveiro	125
Imagem 32: Rosto da imagem de Santa Margarida de Cortona da antiga Procissão das Cinzas de Aveiro	126
Imagem 33: Rosto da imagem de S. Luís de França da antiga Procissão das Cinzas de Aveiro	126
Imagem 34: Imaculada Conceição da antiga Procissão das Cinzas de Aveiro	128
Imagem 35: Imagem de Santa Joana, Museu de Aveiro	131
Imagem 36: Imagem de São Domingos, Museu de Aveiro	131
Imagem 37: Imagem do Senhor dos Passos da Capela dos Senhor dos Passos, Museu de Aveiro	135
Imagem 38: Imagem do Senhor dos Passos da Sé de Aveiro	137
Imagem 39: Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte na Igreja de N ^a S ^a da Apresentação de Vera Cruz	144
Imagem 40: Imagem de Nossa Senhora da Boa Morte do Museu de Aveiro	144

Imagem 41: Imagem de Nossa Senhora das Dores na Igreja das Carmelitas	147
Imagem 42: Imagem da Nossa Senhora da Sete Dores do antigo convento da Madre de Deus de Sá	149
Imagem 43: Imagem da Nossa Senhora da Soledade na Reserva do Museu de Aveiro	150
Imagem 44: Imagem da Nossa Senhora da Soledade na Capela do Senhor dos Passos, do Museu de Aveiro	150
Imagem 45: Os vários toucados/toucas das imagens de vestir espanholas	151
Imagem 46: Imagem da Nossa Senhora da Soledade da Sé de Aveiro	152
Imagem 47: Imagem da Nossa Senhora da Conceição, no Museu de Aveiro	155

Lista de Siglas

BIBRIA – Biblioteca Digital dos Municípios da Ria

CMASO – Casa-Museu de Arte Sacra de Ovar

DRCA – Direção Regional de Cultura do Alentejo

IMC – Instituto dos Museus e da Conservação

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro

MA – Museu de Aveiro

MAS – Museu de Alberto Sampaio

MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga

MNMC – Museu Nacional de Machado de Castro

MNSR – Museu Nacional de Soares dos Reis

MTMAD – Musée des Tissus et Musée des Arts Decoratifs de Lyon

PNM – Palácio Nacional de Mafra

PNQ – Palácio Nacional de Queluz

SCMA – Santa Casa da Misericórdia de Aveiro

Introdução

O Museu de Aveiro ocupa o antigo Convento de Jesus, pertencente à variante feminina da Ordem Dominicana.

Ao seu acervo, juntaram-se os espólios de outras instituições de clausura nacionais, tal como coleções de entidades públicas e privadas, compradas ou doadas. No entanto apenas uma fração se encontra exposta, pelo que o restante se guarda nas Reservas e carece da atenção dos estudiosos de arte sacra.

Foi durante um estágio extracurricular realizado neste Museu¹, que surgiu o interesse de melhor conhecer o seu património, o qual constitui um dos mais completos ao nível da arte sacra, no contexto museológico português.

A sua amplitude numérica e tipológica tornou indispensável a criação de um limite temático para este estudo.

A pista foi-nos dada ao ler uma passagem da obra de Domingos Maurício sobre o Convento de Jesus, onde este refere que *se o titular do mosteiro das Dominicanas de Aveiro era Senhor Jesus, o conjunto monástico pode dizer-se, com propriedade, era um santuário mariano*².

¹ Entre Setembro de 2012 e Março de 2013, no âmbito de um protocolo entre o Museu de Aveiro e a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

² SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1967, p. 69.

Um olhar atento ao que se encontra acessível ao público atesta estas palavras, quer pelas várias capelas do antigo convento dedicadas a Maria, quer pelas incontáveis representações que vemos ao longo da visita ao Museu.

A força do culto mariano patente na arte sacra portuguesa desde os primórdios da nacionalidade, a crescente importância da devoção a Nossa Senhora na História da Cristandade e as suas inúmeras (literalmente) invocações, levaram à definição da temática abordada.

Tornou-se igualmente necessária uma limitação quanto à tipologia artística a analisar. A imaginária de vestir afigurou-se a escolha acertada pela peculiaridade de integrar peças têxteis e de ourivesaria - o que obriga a uma abordagem multidisciplinar - e porque se trata de uma tipologia pouco explorada na historiografia da arte portuguesa.

Por outro lado, o próprio ato de vestir e a tentativa de dotar a maioria destas esculturas de humanismo são, por si só, interessantes dados para a avaliação da relação entre a imagem e o crente que a veste ou venera.

Ao fazer uma primeira limitação relativamente à temática a abordar, que resultou então na escolha da devoção e iconografia marianas materializadas pela imaginária de vestir, foi necessário fazer uma recolha bibliográfica inicial sobre o assunto, tendo em conta a pesquisa de estudos não só no domínio da História, da História da Arte, da Conservação e Restauro e da História da Religião, mas também no âmbito da Teologia, da Antropologia, da Sociologia e até da Psicologia, com vista a enriquecer o nosso trabalho com abordagens e metodologias diversificadas.

Ao realizar esta recolha apercebemo-nos logo inicialmente da grave lacuna existente na nossa historiografia relativamente ao estudo da imaginária de vestir e das suas diferentes tipologias e portanto foi necessário voltarmos as nossas atenções para o que se produz internacionalmente, aspeto devidamente exposto no Estado da Arte.

Percebido isto, tornou-se-nos inevitável organizar uma síntese do que se tem escrito no estrangeiro e perceber que perspectivas se podem aplicar ao meio português – as respostas dadas por autores espanhóis, italianos, franceses e brasileiros, funcionam como termos de comparação a colocar aos casos portugueses.

Actualmente é fácil aceder a documentação de qualidade disponibilizada na Internet por estudiosos e instituições de ensino e investigação, e portanto, encontrámos inúmeros artigos e até monografias que debatem o tema direta ou indiretamente. Por outro lado, torna-se difícil seleccionar, de entre toda a informação que se publica, a que nos pode de facto ser útil e se é ou não confiável.

Aos quatro exemplares de imaginária de vestir mariana, existentes no Museu de Aveiro - uma imagem da Nossa Senhora da Conceição, duas imagens da Nossa Senhora da Soledade e uma imagem da Nossa Senhora da Boa Morte, decidimos juntar outros exemplares marianos patentes em instituições no centro da cidade.

Para uma mais completa investigação e análise dessas peças, afigurou-se fundamental a comparação com outras imagens de vestir da região.

Ao todo, tivemos conhecimento de 38 imagens vestideiras existentes no centro Histórico de Aveiro, compreendendo as paróquias da Glória e de Vera Cruz.

Por questões de organização e sistematização, facilidade de consulta, análise e cruzamento de informação, as peças observadas constituem fichas de inventário patentes em anexo.

A delimitação cronológica do nosso estudo, se tivermos em conta as 38 peças referidas, começa no século XVII e chega ao século XX (no que diz respeito à datação das imagens), no entanto, visto que algumas delas conservam as suas funções iniciais ainda hoje, nomeadamente a participação em Procissões, optámos por balizar o trabalho da seguinte forma: do século XVII à contemporaneidade. Por outro lado, para estudar a imaginária de vestir é necessário analisar os seus antecedentes que remontam à Baixa Idade Média.

Insistimos na ideia de que não queremos que esta necessária “arrumação cronológica” contribua para a persistência da ideia de que a imaginária de vestir é um fenómeno da designada época do Barroco. De facto, um dos nossos pontos de partida procura demonstrar que o uso destas imagens em contexto religioso católico terá sido mais comum antes da época Moderna do que julgamos.

Pretendemos também entender o que levou ao ato de vestir as imagens, e a razão de tantas representações, particularmente as da Nossa Senhora, possuírem tão magníficos enxovais.

Devido ao caráter profano de tal ato (o de vestir), que muitas vezes não respeitou o decoro que uma imagem sacra deve apresentar, perguntamo-nos, igualmente, porque em alguns casos se ignoraram as deliberações sinodais que aconselhavam a vestir as santas imagens com decência. Ambicionamos, também, entender qual o significado que assumia o ato de vestir as ditas, para as suas aias ou camareiras.

Outro dos objetivos do presente trabalho é definir as várias tipologias da imaginária vestideira, contribuindo para a sua clarificação e normalização para efeitos de inventário.

Queremos, acima de tudo, criar interesse pelo conhecimento da imaginária de vestir por parte da historiografia da arte portuguesa; conhecer e dar a conhecer a coleção do Museu de Aveiro, nomeadamente a que se encontra em reserva, e o património sacro aveirense; e sensibilizar as instituições estatais e privadas – nomeadamente as religiosas -, detentoras de património artístico sacro, para a sua correta inventariação, conservação, proteção e exposição.

Posto isto, a presente dissertação encontra-se dividida em duas partes. A primeira tenta fazer uma síntese sobre os diversos aspetos da imaginária de vestir, começando pelos seus precedentes medievais e a origem da sua utilização em contexto cristão, seguindo-se uma tentativa de explicação sobre o ato de vestir as imagens, mesmo após as proibições sinodais.

Falamos depois, do hábito de se oferecerem objetos preciosos às imagens, e dos efeitos que isso teve no seu adorno. Finalmente, procede-se à definição terminológica de cada uma das tipologias da imaginária vestideira.

Ao longo dos capítulos tentamos sempre dar exemplos de imagens de vestir a nível nacional e também internacional, de forma a sabermos integrar esta categoria e os seus aspetos quando confrontados com exemplos estrangeiros.

A segunda parte é dedicada ao contexto aveirense e às imagens de vestir aí encontradas, tendo em conta as instituições de onde provêm ou onde se encontram, as

suas funções (com incidência na escultura processional) e, finalmente, à análise dos exemplares marianos, dos seus percursos, enxovais e iconografias.

Estado da Arte

A presente dissertação assenta em duas vertentes essenciais: por um lado o culto e a devoção mariana, por outro a imaginária de vestir.

Assim, de seguida, é apresentada em súmula e, sempre que possível, cronologicamente, a bibliografia encontrada sobre a devoção a Nossa Senhora em Portugal, sobre iconografia mariana e a presença da Virgem na Arte portuguesa (optou-se igualmente por dispor esta informação distinguindo monografias de artigos e catálogos, além de fazer a distinção temática).

Em segundo lugar, apresentamos os estudos encontrados sobre imaginária de vestir, quer a nível nacional, quer internacional, com incidência na vizinha Espanha e no Brasil.

Por último, e porque partimos para este trabalho com base em casos aveirenses, distinguimos alguns dos autores mais importantes que escreveram sobre a cidade e cujas obras nos são pertinentes.

I - O Culto a Maria e a Iconografia Mariana

A Virgem Maria é e foi, desde a Idade Média, alvo de grande devoção e de variadíssimos cultos e invocações que refletem os seus papéis de Mãe (de Cristo, da Igreja e dos Cristãos), Virgem, Noiva, Rainha e Intercessora³.

Em Portugal, fundamental participante da Reconquista Cristã e país essencialmente católico ainda hoje, a devoção a Nossa Senhora reflete a importância considerável que revelou possuir nos começos da Nacionalidade, ou não tivesse sido ela a então escolhida como patrona de todas as catedrais da nação (à semelhança do que acontecia noutros reinos). Esta devoção continuaria fortemente presente, sobretudo com a reação católica ao Protestantismo e após a Restauração da Independência quando, em 1646, D. João IV proclamou oficialmente a Virgem Imaculada como Padroeira e Rainha da Nação, seguindo o que acontecia noutros países católicos como França e Espanha.

Multiplicaram-se, assim, desde a Idade Média, as invocações de Nossa Senhora, as igrejas e ermidas a ela dedicadas, as aparições e milagres que a envolviam, as orações, cantigas, ladainhas, hinos e tratados⁴ e, obviamente, as suas imagens e relíquias que ainda hoje são objetos e testemunhos de culto e religiosidade.

Assim, em Portugal, país onde o culto mariano tem raízes antigas, não é difícil encontrar informação sobre o mesmo quer em fontes antigas quer em bibliografia recente.

Antes de mais, é necessário referir três fontes essenciais para qualquer estudo sobre o culto a Nossa Senhora no nosso país, que são o *Santuário Mariano* de Frei Agostinho de Santa Maria⁵, o *Mappa de Portugal Antigo e Moderno* do Padre João

³ WARNER, Marina - *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of Virgin Mary*, London: Picador, 1990 (1st published in 1976).

⁴ FARIA, Maria da Graça Pericão de - *Bibliografia Mariana Portuguesa dos Séculos XVII e XVIII: alguns elementos*. [S.l., S.N., 19--]; MARQUES, José - "Bibliografia Mariana portuguesa do século XVI" in *Theologica*, vol. 20, fasc. 1-4, 1985; MARTINS, Mário: "Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal" in *Lusitania Sacra*, Lisboa, 5, 1960-1961, pp. 121-220; *Nossa Senhora nos Romances do Santo Graal e nas Ladainhas Medievais e Quinhentistas*, Braga: Edições Magnificat, 1988.

⁵ MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, em graça dos Prêgadores, & dos devotos da mesma Senhora*, Lisboa: Oficina de António Pedrozo Galram, 10 tomos impressos entre 1707 e 1723.

Bautista de Castro⁶ e o *Portugal Sacro-Profano* de Paulo Dias de Niza⁷. Estas três obras do século XVIII informam-nos sobre os então existentes santuários dedicados à Virgem ou as freguesias que a tinham como padroeira, tal como as suas várias invocações e, no caso do *Santuário*, as “imagens milagrosas de Nossa Senhora” ou “milagrosamente aparecidas”, e do *Mappa*, as “reliquias sagradas mais notáveis” e as “imagens milagrosas” (Parte III, capítulos VI e VII).

Já do último ano do século XIX é a *História do Culto de Nossa Senhora em Portugal* de Alberto Pimentel⁸, onde a origem da devoção a Nossa Senhora se associa à origem da nacionalidade na pessoa de D. Afonso Henriques. Terá sido este o inspirador de uma fé que se tornou nacional e que ajudou à consolidação da pátria.

Além de contar a história dos triunfos portugueses - estes ligados à glória da Virgem -, ao longo do livro, Alberto Pimentel dá-nos a conhecer vários hinos, orações e cantigas dedicadas a Maria por poetas, ou imortalizados na tradição popular, e chega a referir num capítulo que interessa particularmente à nossa área da História da Arte, alguns monumentos arquitetónicos construídos em honra de Nossa Senhora a mando dos nossos reis e rainhas⁹. Estes, de facto, aparecem como grandes dinamizadores do culto mariano em Portugal.

Nas décadas de 50 e 60 do século XX, a propósito das comemorações dos anos mariais do Centenário da Definição Dogmática da Imaculada Conceição e do Cinquentenário das Aparições de Fátima, surgem várias publicações sobre a devoção portuguesa à Virgem.

Em *Nossa Senhora em Portugal* de J. A. Pires de Lima e F. C. Pires de Lima¹⁰ repetem-se os tópicos da associação da fé pela Virgem com a origem, a expansão e a

⁶ CASTRO, Padre João Bautista de - *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 3 volumes impressos entre 1762 e 1763 (2ª edição).

⁷ NIZA, Paulo Dias de - *Portugal Sacro-Profano, ou Serie Particular de todos os Padroeiros das Igrejas deste Reino, e de todas as que cada hum delles apresenta*, Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, impressor do Santo Ofício, 1768.

⁸ PIMENTEL, Alberto - *História do Culto de Nossa Senhora em Portugal*, Lisboa: Livraria Editora Guimarães, Libanio & C.ia, 1899.

⁹ *Idem*, pp. 135-164.

¹⁰ LIMA, J. A. Pires de; LIMA, F. C. Pires de - *Nossa Senhora em Portugal*, Porto: Editorial Domingos Barreira, 195[?].

independência da pátria, o elencar de hinos, cantigas populares e invocações, e adiciona-se o relato das Aparições de Fátima.

Entre 8 de 13 de Junho de 1954, realizou-se em Braga o *Segundo Congresso Mariano Nacional*¹¹, do qual resultou uma publicação e que contou com a participação de inúmeros comunicadores de diferentes áreas. De entre os mesmos ressaltam as comunicações de Reinaldo dos Santos, Sebastião Martins dos Reis, Correia de Campos e Manuel de Aguiar Barreiros por se referirem ao campo da História da Arte. O primeiro terá apresentado “O Culto de Maria na Arte”¹², no entanto a ata que nos chega editada é apenas um relato resumido em duas páginas do que terá sido a comunicação. Mais completas são as dos restantes mencionados, respetivamente, sobre a dedicação das catedrais portuguesas à Virgem¹³, onde se explora a questão da sagração das catedrais e a dedicação à Assunção; a Nossa Senhora na arte nacional¹⁴, uma análise de imagens da Virgem em Portugal tendo em conta uma divisão estilística em três ciclos (séc.s III-XIII; séc.s XIV-XVI; séc.s XVII-atualidade); e a identificação dos emblemas e atributos nas representações da mesma¹⁵.

No ano seguinte, seriam publicados vários fascículos mensais de vários autores, que viriam a ser compilados em dois volumes, por F. C. Pires de Lima, intitulados *A Virgem e Portugal*. Nestes encontravam-se, entre muitos outros, os contributos de Eugénio da Cunha e Freitas, António Nogueira Gonçalves e Julieta Ferrão sobre, respetivamente, a arquitectura, a escultura e a pintura marianas e, ainda, o contributo de Carlos Manuel da Silva Lopes sobre a Nossa Senhora na numismática, no esmalte, na cerâmica, filatelia e heráldica¹⁶.

Seguindo a linha de exaltação histórica do Império colonial, surge em 1967, o livro *Invocações de Nossa Senhora em Portugal de Aquém e Além-Mar e seu Padroado de*

¹¹ AA. VV. - *Segundo Congresso Mariano Nacional*, Centenário da Definição Dogmática da Imaculada Conceição, MCMLIV, VIII-XIII Junho, Braga: Escola Tipográfica da Oficina de S. José, 1954.

¹² *Idem*, pp. 415-416.

¹³ *Idem*, pp. 445-614.

¹⁴ *Idem*, pp. 665-723.

¹⁵ *Idem*, pp. 815-823.

¹⁶ AA. VV. - *A Virgem e Portugal*, dir. LIMA, Fernando de Castro Pires de, 2 vols., Porto: Edições Ouro, 1955-56, capítulos XVII-XIX; capítulo XXIII.

Jacinto Reis¹⁷ que, tal como o autor diz, não pretende ser um “inventário exaustivo” de todas as invocações ou lendas existentes no Império e sim um “estímulo para os investigadores” continuarem à descoberta de invocações desconhecidas. Assim o livro inicia-se com uma pequena síntese da história do Império português e do seu padroado, para depois se fazer uma compilação das notas que já haviam sido publicadas durante 3 anos em “Novidades”, reunião esta que resultou de um pedido do Padre Moreira das Neves¹⁸.

Já de 1971, é o estudo de âmbito académico de Ester Ferreira¹⁹, sobre o “Culto Mariano em Terras de Miranda”, que nos interessa particularmente pela atenção que concede às imagens de vestir marianas²⁰.

Outra publicação pertinente, editada em 1998 (baseada numa dissertação de mestrado na área de História Moderna apresentada à FLUL em 1991), é “Peregrinos da Memória: o Santuário de Nossa Senhora de Nazaré 1600-1785”, de Pedro Penteado²¹, sobre o comportamento e as motivações dos peregrinos na época moderna partindo de um dos mais importantes centros marianos de peregrinação em Portugal.

Um dos estudos mais atuais sobre devoção mariana em Portugal, a que temos acesso, chega-nos também do meio académico com *Loas a María: Religiosidad Popular en*

¹⁷ REIS, P. Jacinto - *Invocações de Nossa Senhora em Portugal de Aquém e Além-Mar e seu Padroado*, Lisboa: Julho de 1967.

¹⁸ Aproveitando a referência a Moreira das Neves, encerramos esta década de produção, marcada claramente pela exaltação de um Império Católico sempre sob a égide da Virgem (como seria de esperar durante o Estado Novo), com uma curiosa “banda-desenhada” intitulada *Nossa Senhora, Mãe de Cristo* e que conta a vida da Virgem com início no episódio do Pecado Original, passando da Expulsão do Paraíso para o Império Romano e o nascimento da Virgem, até à formação da Igreja e solidificação do culto mariano, acabando nas Aparições de Fátima. Os desenhos são legendados por Moreira das Neves e o prefácio é do Cardeal Cerejeira, Patriarca de Lisboa. In NEVES, P.e Moreira das - *Nossa Senhora, Mãe de Cristo*, Lisboa: Edição Agência Portuguesa de Revistas, ano [?].

¹⁹ FERREIRA, Ester Augusta Domingues da Costa - *Culto Mariano em Terras de Miranda*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas apresentada à FLUP, Porto, 1971.

²⁰ Bastante mais recente, mas sem acrescentar muito mais às publicações anteriores, é a obra de GIL, Júlio - *Nossa Senhora de Portugal: Santuários Marianos*, Lisboa: Edição Intermezzo, Outubro de 2003, que é, simplesmente, um roteiro/catálogo de alguns santuários portugueses e suas imagens marianas, organizado por Diocese. Outra publicação mais ou menos recente, que tenta associar a psicologia e a arte, é a obra de TERSEUR, Françoise - *O Poder da Deusa. Fontes Remotas dos Mistérios Marianos em Portugal*, Lisboa: Edições Nova Acrópole, Julho de 1997, e que defende como o “paganismo vive entre nós” com a apropriação de cultos arcaicos ligados à Terra por parte do culto mariano, e como os mistérios marianos podem ser explicados através da Alquimia.

²¹ PENTEADO, Pedro – *Peregrinos da Memória. O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré: 1600-1785*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 1998.

*Portugal*²², cuja primeira parte se dedica à análise das práticas religiosas coletivas e da socialização do culto mariano no mundo e no nosso país, às invocações de Nossa Senhora, às lendas e à iconografia mariana (origem, símbolos e atributos). A segunda parte analisa a tradição literária e os rituais dedicados a Nossa Senhora da Nazaré.

No contexto geográfico do presente caso de estudo, ou seja Aveiro, conhece-se apenas o trabalho do Padre Domingos Rebelo, intitulado *O Culto a Maria na Diocese de Aveiro*, datado de 1989, e que trata no geral das invocações e aparições de Nossa Senhora na região²³ - editado pouco depois da exposição mariana no Museu de Aveiro e cujo catálogo é referido adiante.

Antes de passarmos aos artigos, é necessário referir o compêndio “Piedade Popular”²⁴, um trabalho que compila por áreas geográficas, as publicações existentes sobre devoções e costumes populares. Trata-se de uma ferramenta útil para quem estuda qualquer questão relacionada com religiosidade, ainda que inevitavelmente incompleta dada à vastidão da produção de estudos a nível regional.

Quanto a artigos²⁵, e não podendo referenciá-los a todos²⁶, é absolutamente necessário ressaltar alguns contributos.

Um deles é o do Padre Avelino de Jesus da Costa com “A Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média” (1957)²⁷, onde mais uma vez se reflete a relação de Nossa Senhora com a formação do país e depois com a casa de Avis. São ainda apresentadas, em anexo, listas com a enumeração das freguesias dedicadas a Nossa Senhora à data de

²² JUSTINO, Lucília José - *Loas a Maria: Religiosidad Popular en Portugal*, Lisboa: Edições Colibri/IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Novembro de 2006.

²³ REBELO, P.e Domingos - *O Culto a Maria na Diocese de Aveiro*, Aveiro: Movimento dos Cruzados de Fátima/ Secretariado Diocesano de Aveiro, 1989.

²⁴ PEREIRA, José Esteves; LEROU, Paule; COSTA, Rui Afonso - *Piedade Popular em Portugal*. Tomo II – Nordeste Centro Norte, Lisboa: Edições Távola Redonda, 1998.

²⁵ São muitos os artigos encontrados sobre a temática da Devoção a Nossa Senhora ou que de alguma forma se relacionam com a mesma, e que contribuem para a presente dissertação, disponíveis em revistas do âmbito académico como a *Lusitania Sacra* (Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica) e a *Via Spiritus* (Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto), e que estão acessíveis *em-linha* nos sites das referidas instituições.

²⁶ Por questões de economia de tempo não pudemos dedicar-nos mais à recolha bibliográfica deste âmbito.

²⁷ COSTA, P.e Avelino de Jesus da - “A Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média” in *Lusitania Sacra*, 2, Centro de Estudos de História Eclesiástica – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 1957, pp. 7-49.

1890 e quais as invocações das mesmas tendo em conta a confrontação do *Censo da População de 1890* e o já referido *Portugal Sacro-Profano*.

Carlos Alberto Ferreira de Almeida, através do seu artigo “O Culto de Nossa Senhora, no Porto, na Época Moderna” (1979)²⁸, é um dos primeiros estudiosos em Portugal a abordar o culto da Virgem sob uma perspetiva antropológica e dando grande enfoque à religiosidade popular, temática a que vai regressar²⁹, apercebendo-se do grande potencial que o contexto português tem para explorar nesta área.

Por fim realço os trabalhos de Geraldo J. A. Coelho Dias, autor de alguns artigos sobre esta matéria, dos quais saliento “A Devoção do Povo Português a Nossa Senhora nos Tempos Modernos” (1987)³⁰, por se debruçar especialmente nos séculos XIX e XX (que apesar de não serem a época do objeto de estudo deste trabalho são de conhecimento igualmente necessário para entender casos de continuidade ou novas devoções) e por nos facultar uma relação rica em referências bibliográficas essenciais para o tema³¹.

Chegados aqui, está na altura de referir os estudos que contribuíram para o progresso deste tema na área da História da Arte.

²⁸ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - “O Culto a Nossa Senhora, no Porto, na Época Moderna. Perspetiva Antropológica” in *Revista de História do Centro de História da Universidade do Porto*, vol.II, Porto, 1979, pp. 159-173.

²⁹ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de - “Religiosidade Popular e Ermidas” in *Stadium Generale. Estudos Contemporâneos*, 6, Porto, 1984, pp. 75-83.

³⁰ DIAS, Geraldo J. A. Coelho - “A Devoção do Povo Português a Nossa Senhora nos Tempos Modernos” in *Revista da Faculdade de Letras: História*, II, 04, 1987, p.227-256.

³¹ Também pertinente é o artigo de MEA, Elvira Cunha de Azevedo - “Nossa Senhora em Processos da Inquisição” in *Revista da Faculdade de Letras: História*, 2.ª Série, vol. 1, Porto, 1984, p. 135-158. Este explora as heresias contra o nome da Virgem relatadas em processos da Inquisição, o que nos permite perceber em muitos casos o papel de Maria na sociedade portuguesa da época moderna em Portugal e os sentimentos que a mesma suscitava. Interessa também a perspetiva sociológica de MOTA-RIBEIRO, Silvana - “Ser Eva e dever ser Maria: Paradigmas do Feminino no Cristianismo”, comunicação apresentada ao IV Congresso Português de Sociologia, Universidade de Coimbra, 17-19 de Abril, Universidade do Minho, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2000. Aqui, tendo em conta as recíprocas influências entre os campos religioso, social, cultural e artístico, são analisadas as imagens da Mulher projetadas pelo Cristianismo com objetivos doutrinantes, e como as imagens visuais de Eva e Maria (usam-se quinze obras pictóricas como exemplos) podem ter sido interiorizadas como valores a seguir e a não seguir.

A nível internacional existem, desde cedo, publicações sobre as representações e a iconografia da Virgem na arte³². A nível nacional, a obra fundamental é *Nossa Senhora na Arte. Alguns Problemas Iconográficos e uma Exposição Marial* de Xavier Coutinho (1959)³³, publicada no seguimento de uma exposição que havia sido feita em 1954 (ano marial) no Porto e que no final apresenta o catálogo ilustrado da mesma.

Ao longo do livro, e baseando-se sobretudo nos estudos iconográficos de Émile Mâle (1862-1954), Coutinho discorre sobre as origens da iconografia mariana no Oriente (séc.s V-XI), salientando o “silêncio dos evangelhos” e a procura de outras fontes para as representações da Virgem na arte, e depois sobre a iconografia marial no Ocidente (séc.s XI-XVI). Passa então para a evolução da iconografia da Imaculada Conceição, para as representações de algumas das invocações mais comuns de Nossa Senhora e para a problematização das iconografias de Lourdes e Fátima e das Virgens Negras, terminando com os atributos usuais, os materiais, o vestuário e os adornos das imagens de Nossa Senhora. Tudo isto baseado na confrontação científica da produção dos seus contemporâneos estrangeiros.

Do meio académico, foram alguns os trabalhos encontrados que têm como objeto principal a iconografia mariana.

Destes saliento a tese de Luís Casimiro (2004)³⁴ que analisa iconográfica e iconologicamente a “Anunciação” na pintura portuguesa da primeira metade do século XVI; a dissertação de Cristina Maria Sequeira Vouga (2008)³⁵, que se debruça na evolução iconográfica da Virgem Apocalíptica para a Nossa Senhora da Conceição na imaginária da

³² São exemplos as obras de JAMESON, Anna - *Legends of the Madonna as represented in the fine arts*, London: Longmans, Green and Co., 1891; HURLL, Estelle M. - *The Madonna in Art*, Boston: L. C. Page & Company, 1906 (thirteenth impression); MUÑOZ, Antonio - *Iconografia della Madonna. Studio delle Rappresentazioni della Vergine nei Monumenti Artistici D'Oriente e D'Occidente*, Firenze: Alfani e Venturi Editori, 1905; onde se explora a origem e o desenvolvimento da iconografia mariana e as suas fontes literárias.

³³ COUTINHO, Xavier - *Nossa Senhora na Arte. Alguns Problemas Iconográficos e uma Exposição Marial*, Porto: Associação Católica do Porto, 1959.

³⁴ CASIMIRO, Luís A. dos Santos - *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à FLUP sob orientação de Fausto Sanches Martins, Porto, 2004.

³⁵ VOUGA, Cristina M^a Sequeira - *A Virgem Apocalíptica na Imaginária Portuguesa da Produção Pós-tridentina. Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Esperança: Expectação na Diocese de Viseu*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação de Nelson Correia Borges, Coimbra: FLUC, 2008.

Diocese de Viseu; a dissertação de Alcina Santos Silva (2011)³⁶ sobre a simbologia das flores também na pintura da “Anunciação” nos séculos XVI e XVII; a dissertação no âmbito da Conservação e Restauro de Melissa Machado³⁷, sobre a iconografia da Virgem em Majestade com o Menino, com base no estudo de quatro esculturas da coleção do MNAA (2012); e o recente estudo de José Carlos Mateus³⁸ sobre imaginária mariana no Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Porto.

Quanto a catálogos de exposições foram muitos os encontrados (isto porque foram comuns as exposições comemorativas dos anos mariais um pouco por todo o país e não só), no entanto, a maioria limita-se a apresentar as imagens das peças expostas acompanhadas de uma breve descrição formal³⁹. Servem, acima de tudo, como inventário de um vasto conjunto de objetos, imaginária sobretudo, espalhado pelo país em coleções de museus e de particulares.

Contudo, houve também os que acrescentaram algo mais às imagens, como no caso do catálogo da exposição realizada na Igreja Velha de Cedofeita em 1952, que viria a ser publicado apenas dois anos depois, onde se reproduzem as duas conferências feitas a propósito daquela mostra por J. da Costa Lima, sobre as fontes literárias e plásticas do

³⁶ SILVA, Alcina Silva Santos - *As Flores na Pintura da “Anunciação” nos Séculos XVI e XVII. A Simbologia Cristã e a Arte Decorativa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à FLUP sob orientação de Luís Casimiro, Porto, 2011.

³⁷ MACHADO, Melissa – *Estudo das esculturas em madeira, representando a Virgem em Majestade com o Menino, do Museu Nacional de Arte Antiga*, Relatório/Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro, apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar, sob orientação de Carla Rego e Elsa Murta, Tomar, 2012.

³⁸ MATEUS, José Carlos Pereira – *Virgo: A Escultura de Invocação Mariana do Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Porto*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação de Nuno Resende, 2013.

³⁹ Exemplos destes catálogos são (seguindo a cronologia): *A Virgem na Arte Portuguesa*, catálogo de exposição, 14ª exposição temporária do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Maio de 1954; *Imagens da Virgem*, catálogo de exposição (financiada pela F.C.G.), Museu Regional de Lamego, Maio-Junho de 1962; *Invocações de Nossa Senhora*, catálogo de exposição (org. Francisco José Cordeiro Laranjo), Museu de Lamego, Ministério da Educação Nacional/ Mocidade Portuguesa Feminina – Subdelegacia de Lamego, 1970; *Exposição Imagens da Virgem da Coleção Vilhena (séculos XIV-XV-XVI)*, catálogo de exposição (Centro de Artes Plásticas dos Coruchéus), Lisboa: CML, Dezembro de 1971; *Iconografia Mariana no Alto Alentejo*, catálogo de exposição, Museu de Évora/Instituto Português do Património Cultural, 1988; BRANDÃO, Domingos de Pinto - *Algumas das mais Preciosas e Belas Imagens de Nossa Senhora existentes na Diocese do Porto*, Porto: Edição da Diocese do Porto, 1988.

tema da Assunção⁴⁰, e J. A. Ferreira de Almeida, sobre as representações da Virgem com o Menino na época medieval⁴¹. Também o catálogo *Ensaaios Iconográficos: Exposição Mariana*⁴², publicado em 1954 por ocasião do Centenário da Definição Dogmática da Imaculada Conceição, apresenta um estudo sobre a evolução iconográfica mariana além da relação de objetos expostos.

Outro catálogo a ser referido, ainda que não de uma exposição em si mas sobre uma coleção, é o de João Couto, intitulado *Imagens da Virgem no Museu Nacional de Arte Antiga*, de 1960, onde se dão a conhecer os passos da vida da Virgem através de algumas pinturas do acervo daquele museu, tendo sempre em conta o facto de que as fontes para essas representações não foram encontradas nos evangelhos aceites e sim, nos apócrifos.

Também o catálogo *Nossa Senhora na Devoção do Povo de Arouca. Primeira Exposição de Escultura Mariana do Concelho de Arouca (séculos XIV-XVIII)*⁴³, de 1988⁴⁴, é iniciado com dois pequenos artigos de Angelina Soares Noites, a qual faz uma síntese da evolução iconográfica mariana e da estilística da imaginária marial em Portugal, e Geraldo J. A. Coelho Dias, que já aqui referimos e que explica o culto mariano ao longo da História da Cristandade e sob o ponto de vista da religiosidade popular.

De 1995, e dedicado especificamente à iconografia da Nossa Senhora da Misericórdia, é o interessante levantamento e estudo coordenado por Nuno Vassallo e Silva⁴⁵ para o Museu de S. Roque.

⁴⁰ LIMA, J. da Costa - "Fontes de Inspiração Literária e Plástica no Tema da Assunção da Virgem" in *Imagens de Nossa Senhora. Algumas Esculturas do Séc. XIV ao XVIII Existentes no Porto*, catálogo de exposição, série Documentos e Memórias para a História do Porto – XXIV, Porto: CMP/Gabinete de História da Cidade, 1954, pp. 19-36.

⁴¹ ALMEIDA, José António Ferreira de - "A Virgem com o Menino na Arte Antiga Medieval" in *Imagens de Nossa Senhora. Algumas Esculturas do Séc. XIV ao XVIII Existentes no Porto*, catálogo de exposição, série Documentos e Memórias para a História do Porto – XXIV, Porto: CMP/Gabinete de História da Cidade, 1954, pp. 37-70.

⁴² BARREIROS, Manuel de Aguiar – *Ensaaios Iconográficos: Exposição Mariana*, Braga: 1954.

⁴³ *Nossa Senhora na Devoção do Povo de Arouca. Primeira Exposição de Escultura Mariana do Concelho de Arouca (séculos XIV-XVIII)*, catálogo de exposição (10 de Set. a 2 de Out.) Arouca: Real Irmandade Rainha Santa Mafalda/ CMA/ Vigararia Eclesiástica, 1988.

⁴⁴ Do mesmo ano é o catálogo de uma exposição no Museu de Aveiro (já mencionado acima), e que apenas expõe as várias invocações da Diocese: *Invocações Marianas na Diocese de Aveiro*, catálogo de exposição (6 a 29 de Maio), coord.s M.ª Clementina de Carvalho Quaresma e P.e Domingos José Rebelo dos Santos, Aveiro: Museu de Aveiro/Diocese de Aveiro, 1988.

⁴⁵ SILVA, Nuno Vassallo e (coord.) – *Mater Misericordiae: Simbolismo e Representação da Virgem da Misericórdia*, Lisboa: Museu de S. Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Livros Horizonte, 1995.

Em 1997, foi organizada pelo Gabinete das Relações Internacionais, pelo Ministério da Cultura portugueses, e pelo Newark Museum (New Jersey, E.U.A.), uma exposição intitulada *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*⁴⁶, com lugar no mesmo museu, onde figuraram algumas peças da coleção do Museu de Aveiro, e da qual resultou um catálogo com alguns artigos introdutórios, e dos quais ressalto o de Jerrilynn D. Dodds, onde se exploram os vários papéis da Virgem, a escassez de descrições sobre a sua vida na Bíblia, a sua importância na colonização do Império português e as imagens “oficiais” de N.ª Sr.ª de Fátima⁴⁷.

E se em Portugal as problemáticas marianas são largamente abordadas, em Espanha o tema é ainda mais explorado, pelo que nos foi dado a perceber através das nossas pesquisas.

É acima de tudo o culto da Imaculada ou “Inmaculada”⁴⁸ que surge com mais frequência, multiplicando-se os artigos sobre a defesa deste Dogma, sobre a devoção, culto e cristalização da sua iconografia. É na pintura que se verificam mais estudos, no entanto a escultura não fica atrás.

Entre 2004 e 2005, por altura da Comemoração dos 150 Anos da Definição Dogmática da Imaculada Conceição, realizaram-se em Espanha (onde este Dogma foi amplamente defendido) exposições comemorativas do tema, cujos catálogos, além de mostrarem a ímpar dedicação dos artistas espanhóis a esta temática tanto em pintura como em escultura, publicam introduções sobre a evolução iconográfica mariana até à definição imaculista e a sua simbologia⁴⁹.

⁴⁶ AA. VV. - *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, exhibition catalogue (The Newark Museum, New Jersey), coord.s Maria de Lourdes Simões de Carvalho e Julia Robinson, Lisboa: Gabinete de Relações Internacionais, Ministério da Cultura, 1997, pp. 25-37.

⁴⁷ Em 1999, seria a vez da Catedral de Ratisbona receber uma exposição de arte sacra portuguesa dedicada a Nossa Senhora: *Rosa Mystica: Nossa Senhora na Arte do Sul de Portugal/Rosa Mystica: Mariendarstellungen aus dem Südlichen Portugal*, catálogo de exposição, Tesouro da Catedral de Ratisbona (9 Dez. 1999 a 2 Fev 2000), Regensburg: Schnell und Steiner, 1999.

⁴⁸ Refira-se em Portugal o catálogo: AZEVEDO, Carlos Moreira (coord. Geral); SOALHEIRO, João (com. cient.) - *Vigor da Imaculada*, Porto: Paróquia Senhora da Conceição, 1998.

⁴⁹ AA. VV. - *Inmaculada: 150 Años de la Proclamación del Dogma*, catálogo de exposição (dir. Enrique F. Pareja Lopez), Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Mayo-Noviembre de 2004, Sevilla: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004; AA. VV. - *Inmaculada*, catálogo de exposição (coords. Clementina

No entanto, também as demais invocações de Nossa Senhora são alvo habitual de estudo, associadas a regiões ou confrarias e seus cultos e festividades.

Neste contexto, somos levados a explorar o mundo das procissões, o qual, na maioria dos casos, nos leva por sua vez à imaginária processional e, quase sempre, às imagens de vestir – o tema central do presente estudo.

II - As Imagens de Vestir

Foi com alguma admiração que nos deparámos com uma quase total ausência de estudos sobre imaginária de vestir, ou sequer processional, no contexto da historiografia da arte portuguesa. De facto, é curioso verificar que no recente *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dirigido por José Fernandes Pereira⁵⁰, não se encontra qualquer entrada para imagem ou escultura de vestir ou de roca, ou mesmo processional, o que revela o desinteresse por esta tipologia escultórica.

Ainda que normalmente associada a contextos mais regionais ou populares e a uma produção pouco erudita (pensamento nem sempre verdadeiro e correto, como veremos), nada justifica a sua ausência da historiografia da arte, até porque esta tipologia congrega em si o estudo de outras artes decorativas (têxteis e ourivesaria) de significativo interesse.

Dito isto, é também necessário reafirmar, que mesmo sós, as imagens de roca (habitualmente alvo de maior desinteresse) e de vestir (no seu todo), sem envergarem quaisquer roupagens e adornos, valem por si só a atenção e não poderão ser relegadas para o plano da etnologia. Mesmo assim, admitimos e defendemos que nunca poderão ser “lidas” ou totalmente compreendidas sem os seus enxovais e adornos, já que estes, sendo ou não, ofertas de devotos, indicam a importância ou estatuto que determinada devoção e imagem teve/tem no seio de determinada comunidade ou instituição.

Os estudos portugueses encontrados sobre, exclusivamente ou quase exclusivamente, imaginária de vestir limitam-se a dois artigos dedicados a representações

Julia Ara Gil [et. al.]), Catedral de Almudena, Mayo-Octubre 2005, Madrid: Conferencia Episcopal Espanhola/ Fundación Las Edades del Hombre, 2005.

⁵⁰ PEREIRA, José Fernandes (dir.) – *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2005.

do Menino Jesus⁵¹, ao catálogo sobre o enxoval da Sagrada Família de Nossa Senhora da Madre de Deus de Guimarães⁵² - que se debruça mais nos paramentos do que propriamente nas esculturas -, e a dissertação de Mestrado de Duarte Chaves⁵³ sobre o património da Ordem Terceira Franciscana da ilha de S. Miguel, e os “santos de vestir” das suas procissões das cinzas. Esta dissertação, defendida em 2012 e recentemente editada em livro, expõe desde logo a lacuna na historiografia portuguesa quanto ao estudo destas imagens, seguindo os estudos brasileiros para uma classificação tipológica da coleção de Ribeira Grande (Açores)⁵⁴.

Existem também, vários estudos que afloram a temática, quer seja através do estudo de procissões – de salientar os trabalhos e notícias sobre as referidas procissões das cinzas dos Terceiros Franciscanos⁵⁵, e de outras, principalmente em contexto aveirense, que referiremos adiante -, têxteis (sobretudo vindos da área da Conservação e Restauro) e ourivesaria.

Assim, podemos referir alguns contributos importantes no panorama nacional, como o estudo de âmbito académico de Maria João Pacheco Ferreira⁵⁶, que na sua tese de doutoramento sobre o uso de têxteis chineses em Portugal no contexto sacro, dedicou

⁵¹ GONÇALVES, Flávio – “O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus” in *Revista de Etnografia*, vol. IX, tomo 1, Julho de 1967, Porto: Museu de Etnografia e História, pp. 5-34; FORTUNA, Elisa – “Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII)” in *Brigantia*, vol. II, nº 2/3, 1982, pp. 315-332.

⁵² *Nossa Senhora Madre de Deus de Guimarães: Alfaias*, catálogo, Civilização Editora, Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, Museu de Alberto Sampaio, 2004.

⁵³ CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»: os Últimos Guardiões do Património Franciscano na Cidade da Ribeira Grande, S. Miguel, Açores*, Dissertação de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento, apresentada à Universidade dos Açores, sob orientação de Susana Goulart Costa, Ponta Delgada, 2012.

⁵⁴ Já depois da Defesa da presente Dissertação, tivemos conhecimento da existência de um artigo de CÂMARA, Maria Teresa Guimarães de Sousa da – “Como se veste a Padroeira de Portugal” in *Callipole: Revista de Cultura*, Vila Viçosa, nº 3/4, 1995/1996, sobre a imagem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa e que terá pertinência para este estudo.

⁵⁵ FERREIRA-ALVES, Natália Marinho Ferreira - “A Procissão de Cinza e a Ordem Terceira de São Francisco do Porto: Análise de um Esquema Devocional” in *Os Franciscanos no Mundo Português II: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco* (coord. Natália Marinho Ferreira-Alves), Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012, pp. 421-472; VECHINA, Sofia Nunes – “Ordem Terceira de São Francisco de Ovar: Procissão das Cinzas. Uma Procissão com Três Séculos” in *Os Franciscanos no Mundo Português III: o Legado Franciscano* (coord. Natália Marinho Ferreira-Alves), Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2013, pp. 919-946.

⁵⁶ FERREIRA, M^a João Pacheco - *Os Têxteis Chineses em Portugal nas Opções Decorativas Sacras de Aparato (Séculos XVI-XVIII)*, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob orientação de Luís Casimiro e Teresa Leonor Magalhães do Vale, Porto: FLUP, 2011.

um subcapítulo à “Indumentária de Imagens Devocionais” e o trabalho, efetuado na área da Conservação e Restauro sobre o traje da Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães⁵⁷ – deveras útil já que além de descrever as peças, materiais e técnicas, explica meios de limpeza, de manutenção preventiva e exposição e acondicionamento. Ainda sobre a Nossa Senhora da Oliveira, existe o significativo estudo de Maria Adelaide de Moraes⁵⁸.

No âmbito da ourivesaria também se nota um crescente interesse pelas joias quer ofertadas por devotos, quer encomendadas como ornamentos de tais imagens (obviamente mais expressivos em exemplares marianos). Rui Galopim Carvalho⁵⁹, especialista em pedras preciosas, numa edição para o Clube de Colecionadores dos Correios, dedicou um capítulo a “Imagens Sagradas” e às “suas” joias. Também expressivos são os artigos de Luísa Penalva⁶⁰ sobre “As Jóias da Virgem do Carmo” e de Rosa Maria Mota⁶¹, sobre “Senhoras Ouradas”.

Restam as várias entradas dos inventários artísticos das Dioceses, em parte consultáveis *em-linha*, ou de exposições de imaginária sacra em que figurava, por acaso, uma ou outra imagem vestida.

Ainda assim, devemos indicar um crescente interesse dirigido, em Portugal, a esta imaginária, demonstrado por exemplo pela recente exposição intitulada “A Cenografia Barroca e as Imagens de Vestir” que esteve patente na Igreja do Salvador em Évora no início do presente ano (organizada pela Direção Regional de Cultura do Alentejo em parceria com o Museu de Évora), pela sucessiva presença e busca da mesma em leilões de antiguidades, ou ainda pelas várias referências em blogues de amadores.

⁵⁷ SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário; PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira. Museu de Alberto Sampaio – Guimarães*, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

⁵⁸ MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*, Guimarães, Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier – Braga, 1998.

⁵⁹ CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras Preciosas na Arte Sacra em Portugal*, CTT – Correios de Portugal, Clube de Colecionadores dos Correios, 2010, pp. 60-83.

⁶⁰ PENALVA, Luísa – “As Jóias da Virgem do Carmo” in *Revista de História da Arte*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nº 2, 2006, pp. 236-241.

⁶¹ MOTA, Rosa Maria dos Santos – “Senhoras Ouradas do Norte de Portugal” in *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas* (dir. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa), Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2010, vol. 1, pp. 253-271.

Assim, foi necessário voltarmos atenções para a historiografia da arte de outros países, que se encontra bastante mais avançada no que a esta matéria diz respeito: por um lado a espanhola e, por outro, a de países da América Latina, com enfoque no Brasil.

Obviamente, temos a noção de que este avanço se explica com a abundância de exemplos de imaginária de vestir existentes nesses países, e, no caso particular de Espanha, da sua qualidade e riqueza.

É bem visível a diferenciação entre os dois contextos ibéricos, mesmo estando tão próximos, e também a diferente visibilidade que esta tipologia escultórica adquire em ambos.

Se compararmos, por exemplo o recente publicado guia português, “Caminhos Marianos”⁶², com “La Virgen Maria en las Rutas Jacobeas”⁶³, percebemos a importância dada pelos irmãos ibéricos à imaginária, com incidência na de vestir, contrariamente ao guia português. Ainda no âmbito dos itinerários de turismo religioso, é inevitável referir o “Roteiro do Culto Mariano em Terras de Bragança e Zamora” de Rui Feio⁶⁴, já dos anos 80.

Foram inúmeros os estudos hispânicos encontrados sobre procissões, festas religiosas e imaginária processional e de vestir mariana (e ainda sobre os andores/carruagens processionais especificamente⁶⁵), produzidos no âmbito das áreas da

⁶² DUARTE, Marco Daniel – *Caminhos Marianos*, Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja/ Turismo de Portugal, 2014.

⁶³ CUENDE, María; IZQUIERDO, Darío - *La Virgen María en las Rutas Jacobeas. Camino Francés*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997; *La Virgen María en las Rutas Jacobeas. Ruta Meridional – Via de la Plata*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.

⁶⁴ FEIO, Rui - *Roteiro do Culto Mariano em Terras de Bragança e Zamora*, Bragança: Câmara Municipal de Bragança, 1987.

⁶⁵ Encontraram-se alguns estudos que se dedicaram especialmente nos andores ou carruagens que saíam ou saem em procissão, levando as imagens alvo do culto, dos quais se destacam o artigo de BLANCO MOZO, Juan Luis – “Exaltación y Triunfo de la Virgen. La Carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero” in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. XVII, 2005, pp. 115-129, e sobretudo a tese de doutoramento de VEGA SANTOS, Jesús Manuel – *Los Pasos de Cristo y Misterio de la Semana Santa de Sevilla Elaborados en Madera: Impronta Artística, Evolución y Catalogación*, Tese para obter o grau de Doutor em Bellas Artes (Escultura y Historia de las Artes Plásticas) apresentada à Universidad de Sevilla sob direção de Juan Manuel Miñarro López, 2010, na qual se analisam tipos de andores e sua composição, precedentes e evolução estilística até aos nossos dias. Não exatamente sobre andores, mas significativo para o estudo do culto mariano e das imagens de vestir, é o artigo de GARCÍA LEÓN, Gerardo – “Las Andas de Plata de la Virgen del Valle de Écija” in *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, pp.

História da Arte, Conservação e Restauro, Museologia, Turismo, História, Etnologia, Antropologia e até Direito.

De referir que o acesso a grande parte das publicações mencionadas adiante, apenas se torna possível através da disponibilização de tais fontes *em-linha*, por parte de bibliotecas de universidades e outras instituições – fator de importância substancial para a presente dissertação.

Partimos então para a historiografia espanhola com a monografia de Juan José Martín González⁶⁶ sobre a escultura castelhana do barroco (já de 1959), que dedica um capítulo à escultura processional, apesar de não se debruçar na imaginária vestideira.

Já da década de 80 encontramos a tese de Joaquín Arquillo Torres⁶⁷ (apresentada em 1989⁶⁸) que estuda três esculturas marianas medievais, uma das quais, articulada e de vestir (séc. XIII)⁶⁹. Também pertinente para nós é o artigo de Francisco Cornejo Vega⁷⁰, já de 1996, sobre “Escultura Animada”, que traça os usos e funções da escultura articulada, ou que prevê o movimento, desde a Antiguidade ao século XX.

321-346, que tenta “reconstruir” o trono de prata da Virgen del Valle de Écija desmantelado em 1772 para integrar um altar mais portentoso para a imagem (de vestir).

⁶⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José – *Escultura Barroca Castellana*, Madrid: Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959.

⁶⁷ ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultóricas Marianas. Influencia en Tres Imagenes Medievales Representativas*, Tese para obtenção do Grau de Doutor em Bellas Artes, apresentada à Universidad de Sevilla, sob direção de Francisco Arquillo Torres, 1989.

⁶⁸ Deste ano refira-se ainda o artigo de GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel - “Imágenes del Siglo XVIII en la Semana Santa de Ecija” in *Laboratorio de Arte*, 2, 1989, pp. 149-172, sobretudo pelo capítulo dedicado às Dolorosas. Ainda deste autor, é o pertinente artigo GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; GALÁN CRUZ, Manuel – “La Colección de Exvotos Metálicos de Nuestra Señora del Rocío” in *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2, 2013, pp. 739-762.

⁶⁹ Seguem-se alguns trabalhos importantes da década de 90 que contribuem para o estudo da imaginária vestideira dos quais se destacam: o de RODA PEÑA, José – “Esculturas Marianas Hispalenses de Raigambre Marinera” in *Andalucía América y el Mar*, Actas de las IX Jornadas de Andalucía y América (coord. Bibiano Torres Ramírez), 1991, pp. 323-351 (sobre invocações e imagens marianas que são alvo de uma particular devoção por parte das gentes do mar ou a ele ligadas, onde analisa, entre outras, cinco esculturas de vestir); SÁNCHEZ FERRER, José – “La Escultura Procesional de José Díes Lopez (1905-1969) en la Semana Santa de Albacete” in *Al-Basit: Revista de Estudios Albacetenses*, nº 41, 1997, pp. 219-239; SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Iconografía Dieciochesca en Málaga. Interpretaciones Esculturóricas del Tema de la Divina Pastora” in *Baetica: Estudios de Arte, Geografía y Historia*, 18, 1996, pp. 37-62 (sobre a curiosa iconografia da Virgem como Divina Pastora de Almas, onde são, obviamente, referidos exemplares de escultura de vestir).

⁷⁰ CORNEJO VEGA, Francisco – “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones” in *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, pp. 239-261.

Espaço para referir também, apesar de se tratar de um autor norte-americano e de uma obra publicada em 1989 pela University of Chicago Press, “The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response” de David Freedberg. Traduzida e publicada em Espanha em 1992⁷¹, esta obra marcou a História da Arte⁷² e influenciou vários autores espanhóis aqui mencionados.

Tal como o afirma o próprio autor, esta não é uma obra sobre História da Arte e sim sobre as relações entre as imagens, não só artísticas, e as pessoas ao longo da História – examina o poder que as imagens exercem nas pessoas através da perspetiva da Psicologia. Inevitavelmente, muito deste trabalho incide sobre a imagem religiosa ao longo dos tempos e a polémicas relativas, por exemplo, à idolatria.

Desta década, ressaltamos também um trabalho de José María de Mena e Jaime Colomina Torner⁷³ sobre o enxoval da *Virgen del Sagrario*. Ainda sobre enxovais de imagens de vestir marianas espanholas – aspeto importantíssimo para o nosso estudo -, mas mais recentes, são as publicações de María Jesús Mejías Álvarez⁷⁴, Ignacio Miguéliz Valcarlos⁷⁵, Amélia Aranda Huete⁷⁶ e Letizia Arbeteta Mira⁷⁷.

⁷¹ FREEDBERG, David - *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*, (trad. Purificación Jiménez y Jerónima Bonafé) Madrid: Ediciones Cátedra. Arte - Grandes Temas, 1992 (1ª edição 1989, The University of Chicago Press).

⁷² Numa recensão crítica a esta obra, Ernst Gombrich diz mesmo: “*This learned and heavy volume should be placed on the shelves of every art historical library. It makes accessible, for the first time within the covers of one book, a large range of miscellaneous lore about the role of images in cult, folklore, and culture.*” in GOMBRICH, E. H. – “Review of David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*” in *New York Review of Books*, vol. 15, 1990, pp. 6-9, p. 6.

⁷³ MARÍA DE MENA, José; COLOMINA TORNER, Jaime – “Vestidos y Joyas de la Virgen del Sagrario (ss. XVII-XVIII)” in *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 31, 1994, pp. 257-270.

⁷⁴ Pelo que nos foi dado a perceber, María Jesús Mejías Álvarez, especializada em Ourivesaria e Joalharia, é uma das autoras com mais publicações sobre coleções de joias de imagens devocionais. Foi-nos possível aceder aos seguintes artigos da mesma: “Las Joyas del Siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como Elementos Definitivos de su Iconografía” in *Laboratorio de Arte* 14, 2001, pp. 275-283; “El Adorno con Alhajas de las Imágenes Marianas en la Sevilla Rural: las Joyas de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona” in *Estudios de Platería: San Eloy* 2002, pp. 233-246; “El Joyero de la Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo de Sevilla” in *Laboratorio de Arte*, 25, 2013, pp. 581-602.

⁷⁵ MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio – “El Joyero de la Virgen del Sagrario en los Siglos del Barroco” in *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 1, 2006, pp. 227-258.

⁷⁶ ARANDA HUETE, Amélia – “Las Joyas de la Virgen de la Almudena” in *Estudios de Platería. San Eloy* 2008 (coord. Jesús Rivas Carmona), Universidad de Murcia, 2008, pp. 55-70.

⁷⁷ ARBETETA MIRA, Letizia – “El Joyero de la Virgen de Guadalupe a Finales del Siglo XVIII. Una Posible obra de Hans Reimer entre las Representadas en su Inventario Gráfico” in *Estudios de Platería. San Eloy* 2008 (coord. Jesús Rivas Carmona), Universidad de Murcia, 2008, pp. 71-90.

Do ano 2000 para cá, são muitos os estudos encontrados, que se cruzam paralela ou diretamente com o tema da presente dissertação⁷⁸.

Salienta-se o útil artigo de Juan Antonio Sánchez López⁷⁹ (já citado acima), “Máquinas para la Persuasión”, sobre procissões e obviamente, imagens processionais de vestir, e os seus vários mecanismos que permitem as vestes, o movimento e a teatralidade, pertinente também pelos esclarecimentos que presta relativamente aos antecedentes medievais das imagens articuladas.

Refira-se, ainda dos primeiros anos deste milénio, o artigo de María Martínez Martínez⁸⁰, sobre os Cristos articulados, que além de se dedicar às características técnicas destas esculturas, também se debruça nas questões litúrgicas e devocionais que terão originado esta tipologia.

Sobre o uso das imagens de vestir, mas desta vez da área da História do Direito Eclesiástico, é o artigo de Torquemada Sánchez e Alejandre García⁸¹, sobre a legislação do Santo Ofício relativamente aos usos e abusos das imagens sagradas e ao seu decoro. Parêntese para referir que quanto a esta questão, foi dada relevância às orientações presentes nas várias Constituições Sinodais que indicavam o decoro a conceder às

⁷⁸ Sublinham-se: o artigo de LABARGA GARCÍA, Fermín - “Los Pasos Procesionales de las Cofradías Riojanas de la Vera Cruz” in *Berceo*, 140, Logroño, 2001, pp- 77-102; e o particularmente esclarecedor ensaio de RICO CALLADO, Francisco Luis - “Conversión y Persuasión en el Barroco: Propuestas para el Estudio de las Misiones Interiores en la España Postridentina” in *Studia Historica. Historia Moderna*, nº 24, 2002, pp. 363-386 (sobre as formas de missão, persuasão e conversão barrocas, que usavam estratégias de espetacularidade visual para a promoção da religiosidade, entre as quais a procissão).

⁷⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco” in *14º Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e Integración de las Artes, Málaga – del 18 al 21 de Septiembre de 2002* (ed. Isidoro Martín, Juan Antonio Sánchez López), Tomo I, Málaga: Ministerio de Educação, Cultura y Desporto/ Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 477-508.

⁸⁰ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José - “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados” in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, Valladolid, 2003-2004, pp. 207-246. Também sobre imagens articuladas de Cristo é o recente trabalho de FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth - *Sistemas de Articulación en Cristos del Descendimiento*, Dissertação de Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales apresentada à Universitat Politècnica de València, sob direção de Enriqueta Gonzales Martinez e José Vicente Grafiá Sales, 2011. Apesar de se especificar numa iconografia particular de Cristo (a do Descimento da Cruz), a qual não é o tema central do nosso trabalho, este estudo é-nos relevante já que muitas das imagens de vestir são articuladas. A autora além de falar sobre os vários tipos de articulação, refere antecedentes góticos e explica os procedimentos para a conservação deste tipo de imaginária.

⁸¹ TORQUEMADA SÁNCHEZ, María Jesús; ALEJANDRE GARCÍA, Juan Antonio - “Vestir Santos (un asunto de Inquisición y su reflejo en Sicilia)” in *Cuadernos de Historia del Derecho*, 2001, nº 8, pp. 257-270.

imagens de Cristo, da Virgem e dos Santos presentes nas igrejas – saliente-se sobre este assunto o artigo de Moreira da Rocha⁸² relativo ao panorama português.

Voltando às contribuições hispânicas, em 2005, foram publicados os volumes das actas do simpósio *La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, Historia y Arte*, que congregam vários estudos sobre o culto e a devoção à *Inmaculada*, e dos quais salientamos aqui a participação de Rodríguez Navarro⁸³ sobre a *Inmaculada Concepción da Villa de Catilleja de la Cuesta* em Sevilla, onde, obviamente se dedica uma parte à análise da imagem de vestir (e às suas sucessivas remodelações e restauros) e do seu enxoval.

Importantíssima para o nosso estudo é a monografia publicada em 2006 sobre a *Dolorosa*⁸⁴ da Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Murcia, já que junta artigos sobre a imagem da Virgem Dolorosa (de vestir) e o seu culto⁸⁵. Mais recente e também editado pela mesma confraria de Murcia, é o volume sobre Francisco Salzillo⁸⁶, o escultor autor da imagem da referida *Dolorosa*, onde se explora a formação da “escola” de escultura em Murcia, a obra deste escultor e a espiritualidade patente nas suas imagens. Desta publicação destaca-se o capítulo sobre “*escultura vestidera, no pasionaria*” e a contribuição de Salzillo para esta tipologia.

Sublinham-se ainda os volumes II a V da *Historia Cultural del Arte en Canarias*, (2008-2009) onde, nos capítulos sobre a Escultura, as imagens de vestir são devidamente realçadas, sendo referidos exemplares desde o século XVI⁸⁷ (com destaque para a

⁸² ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - “Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais” separata da revista *Museu*, IV Série, nº 5, 1996, pp. 187-202.

⁸³ RODRÍGUEZ NAVARRO, Antonio – “La Inmaculada Concepción de la Villa de Castilleja de la Cuesta (Sevilla) in *La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, Historia y Arte*, Actas del Simposium (coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla), vol. I, San Lorenzo de El Escorial, 2005, pp. 257-284.

⁸⁴ AA. VV. - *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús: en el 250 Aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Veronica*, (coord. Vicente Montojo Montojo), Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2006.

⁸⁵ Também de 2006, é o artigo de ROMERO TORRES, José Luís – “Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía. De la Escultura Religiosa a la Imagen Devocional” in *Los Mínimos de Andalucía: IV Centenario de la Fundación de Nuestra Señora de la Victoria de Vera* (coord. Valeriano Sánchez Ramos), 2006, pp. 497-538 – que explica “a moda de vestir as esculturas”, contrapondo aos valores artísticos, valores simbólicos que melhor contribuíam para a função devocional de tais imagens.

⁸⁶ AA. VV. - *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús* (coord. Vicente Montojo Montojo), Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2011.

⁸⁷ PÉREZ MORERA, Jesús; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos – *Arte en Canarias del Gótico al Manierismo*, Historia Cultural del Arte en Canarias II, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008.

iconografia mariana), passando pela cultura barroca⁸⁸ e com renovado destaque devido à associação às procissões e festas setecentistas⁸⁹ e, finalmente, já no contexto do século XIX em que se contrapõe a produção académica à tradição da imaginária⁹⁰ “santeira”.

Segue-se o artigo “Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia” de José Alberto Fernández Sánchez⁹¹ que além de explicar sinteticamente o fenómeno da imaginária de vestir e a importância que alcançou em Espanha, também se debate sobre o uso de vestuário “profano”, ou que segue a moda da época, para trajar as imagens da Virgem, particularmente nos casos de Murcia, e por isso é um dos escritos de leitura básica e obrigatória⁹².

Destaca-se também o catálogo sobre a *Virgen de las Nieves*⁹³ e o seu culto em Santa Cruz de la Palma (Canarias), editado por altura das comemorações da LXVII Edición de las Fiestas Lustrales de la Bajada de la Virgen de las Nieves, do qual se destaca o capítulo sobre o enxoval (vestuário e joias) da imagem da dita *Virgen de la Palma*⁹⁴.

⁸⁸ LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián; CALERO RUIZ, Clementina – *Arte, Sociedad y Arquitectura en el Siglo XVII: la Cultura del Barroco en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias III, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008.

⁸⁹ CALERO RUIZ, Clementina; CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier; GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros – *Luces y Sombras en el Siglo Ilustrado: la Cultura Canaria del Setecientos*, Historia Cultural del Arte en Canarias IV, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2009.

⁹⁰ HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes – *El Despertar de la Cultura en la Época Contemporánea: Artistas y Manifestaciones Culturales del Siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2009.

⁹¹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto - “Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia”, Comunicação no *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, 19-21 noviembre 2008, 2009, disponível em-linha em Dialnet (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2929045>).

⁹² Do mesmo ano, 2009, são os estudos de: NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco – “Las Vírgenes de la Esperanza en Sevilla” in *La Natividad: Arte, Religiosidad y Tradiciones Populares* (coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla), San Lorenzo de El Escorial, 2009, pp. 545-562 (sobre as várias iconografias e imagens da Señora de la Esperanza, nas variantes Dolorosa e Gloria, a maioria de vestir); SIGÜENZA MARTÍN, Raquel – “Arte y Devoción Popular: una Imagen Vestidera en el Museo Cerralbo” in *Pieza del Mês: Enero 2010*, Madrid: Museo Cerralbo, 2009; CASTRO JIMÉNEZ, Juan Carlos; VILLANUEVA ROMERO, Eva – *Memoria Final de Intervención: Virgen de los Dolores Coronada (Iglesia de San Pedro, Málaga)*, Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico, 2009.

⁹³ AA. VV. - *María, y es la Nieve de su Nieve, Favor, Esmalte y Matiz*, catálogo de exposição (coord. Jesús Perez Morera), Espacio Cultural Rafael Daranas, Casa Massieu Tello de Eslava, Santa Cruz de la Palma, Edição Obra Social y Cultural de Cajacanarias, 2010.

⁹⁴ Também de 2010 é o artigo de PORRES BENAVIDES, Jesús – “Escultura Devocional y Procesional de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Exaltación de Nuestro Señor Jesucristo de la Ciudad de Écija”, *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija* (coord. Antonio Martín Pradas), 2010, pp. 187-207, do qual ressaltamos a parte dedicada à análise morfológico-estilística da imagem de vestir da Señora da Piedad, e o seu estado de conservação.

Passemos agora a estudos originários ou dedicados a casos da América Latina.

Apresentada à Universidad Politecnica de Valencia, mas sobre a imaginária chilota, ou seja do arquipélago de Chiloé, sul do Chile, a tese de mestrado de Rodríguez Muñoz⁹⁵ dedica-se à análise das características iconográficas e técnicas da escultura daquela região, cuja tipologia em maioria é a de vestir.

Do Equador chega-nos uma tese de licenciatura na área do Restauro e Museologia, sobre imagens de roca, apresentada em 2010 e intitulada “La Escultura de Candelero de los siglos XVII y XVIII”⁹⁶, na qual se estudam as repercussões da escultura espanhola na América Latina e as restantes influências autóctones, os tipos de madeira usados na escultura, os vários tipos de imagem de vestir, as carnações, os postigos (cabeleiras, olhos de vidro, etc.) e os adornos (têxteis e joias).

Do Brasil, chegam-nos também importantes contribuições para o estudo da imaginária de vestir.

Devemos realçar os trabalhos de três investigadoras.

Em primeiro lugar, Maria Regina Emery Quites⁹⁷, autora de vários artigos sobre imaginária processional e até olhos de vidro⁹⁸ e, acima de tudo, de uma tese de Doutoramento sobre Imagens de Vestir, apresentada em 2006, na qual compara imagens de vestir no contexto das Ordens Terceiras Franciscanas do Brasil e a sua função

⁹⁵ RODRÍGUEZ MUÑOZ, Mária José – *Imaginería Chilota: Caracterización de la Imaginería Religiosa en el Archipiélago de Chiloé (sur de Chile)*, Testina Final de Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, apresentada à Universidad Politecnica de Valencia, sob direção de Enriqueta González Martínez Alonso e Dolores Julia Yusá Marco, 2010.

⁹⁶ CABRERA ORELLANA, Clara – *La Escultura de Candelero de los siglos XVII y XVIII, com miras a su Investigación, Proteccion, Conservación-Restauración y Difusión*, Tese de Licenciatura em Restauración y Museología apresentada à Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Univerdidad Tecnológica Equinoccial, sob direção de Marco F. Rosero B., Quito (Ecuador), 2010.

⁹⁷ QUITES, Maria Regina Emery - *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação de Luciano Migliaccio, Campinas, 2006.

⁹⁸ Sobre o uso de olhos de vidro na imaginária sacra, a autora publicou pelo menos dois artigos em colaboração como Gilca Flores Medeiros, na área da Conservação e Restauro, intitulados “Olhos de Vidro na Escultura Policromada: Tecnologia e Restauração” in *Anais do VIII Congresso: Políticas de Preservação, Pesquisas e Técnicas em Conservação/Restauração/Formação Profissional*, Ouro Preto/Minas Gerais: ABRACOR – Associação Brasileira de Conservadores/Restauradores de Bens Culturais, 1996, pp. 189-193; “A Restauração de Olhos de Vidro” in *Conservação & Restauro*, 06/05/2007, 7 pp. (cortesia de Cláudia Falcão, Instituto Português de Tomar).

processional, e revê os conceitos classificativos desta categoria, tendo em conta tipologias, técnicas, materiais e ainda a problemática da conservação e do restauro.

Destacam-se também, Maria Helena Ochi Flexor⁹⁹ e Adalgisa Arantes Campos¹⁰⁰ com vários artigos sobre procissões e as suas imagens na Bahia e em Minas Gerais, respetivamente.

Do contexto brasileiro chegam-nos muitos mais estudos sobre imaginária, no entanto, por agora, resta-nos apenas referir um pequeno mas interessante artigo de Marco Elízio de Paiva¹⁰¹, já de 1979, sobre imagens sacras articuladas, publicado numa revista de Teatro, o que se justifica pela teatralidade das procissões religiosas na época do Barroco.

Por questões de economia de tempo, não nos foi possível aprofundar a produção bibliográfica sobre esta temática noutros contextos, sendo que a delimitação necessária derivou da evidente facilidade em estudar os casos mais próximos do português, ou seja, o caso espanhol e a herança ibérica.

No entanto, no futuro, será essencial analisar outros circuitos, nomeadamente o francês e o italiano, não só porque este tipo de imaginária terá tido uma larga difusão também nestes países, mas também porque estes detiveram ao longo da História da Arte, constante influência no que por cá se produzia.

De facto, duas das imagens de vestir presentes no Museu de Aveiro, a de Santa Joana e de São Domingos, foram encomendadas a oficinas italianas.

⁹⁹ De Flexor sublinham-se: “Imagens de Vestir na Bahia” in *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: A Arte no Mundo Português nos Séculos XVI – XVII – XVIII – Faro – 25 a 29 de Setembro de 2001* (coord. Francisco Ildefonso Lameira), Universidade do Algarve/ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais/ Departamento de História, Arqueologia e Património, 2002, pp. 275-293 e “Procissões na Bahia: Teatro Barroco a Céu Aberto”, pp. 521-534, disponível *em-linha* em <https://www.yumpu.com/pt/procissoes> ou <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12839547/procissoes-na-bahia-teatro-barroco-a-ceu-aberto>.

¹⁰⁰ Destacam-se “Piedade Barroca, Obras Artísticas e Armações Efêmeras: as Irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais” in *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, vol. I (org. Sónia Gomes Pereira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira), Rio de Janeiro: CBHA/PUC-Rio/UERJ/UFRJ, 2004, pp. 17-31 e “As Ordens Terceiras de São Francisco nas Minas Coloniais: Cultura Artística e Procissão de Cinzas” in *Imagem Brasileira*, nº 1, Belo Horizonte, Minas Gerais: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2007 (disponível *em-linha* em <http://www.ceib.org.br/revista.htm>), pp. 137-144 (versão online).

¹⁰¹ PAIVA, Marco Elízio de – “Imagens Religiosas Articuladas – O Teatro Místico-Religioso do Barroco” in *Mamulengo – Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*, nº 8, dezembro de 1979, pp. 17-20.

Em Itália, também parece ter sido comum dotar as imagens da Virgem de ricos enxovais e foram encontrados alguns estudos vindos não só da área da História da Arte, mas também da Antropologia e da Conservação e Restauro, que além de darem a conhecer vários exemplares de imagens marianas de vestir em várias regiões italianas, debatem sobre a relação entre o crente e a imagem enquanto representante da divindade ou meio para a alcançar, os rituais de vestir e as problemáticas da proteção e conservação deste frágil património.

Referimo-nos às atas do Convénio “Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite”¹⁰² realizado em 2005 no contexto de um encontro de Conservação e do Restauro, e de alguns textos de Lidia Bortolotti também sobre representações marianas de vestir¹⁰³.

De Itália, tivemos ainda notícia da realização de exposições dedicadas a esta tipologia. Uma intitulada “Sculpture «da Vestire»: Nero Alberti da Sansepolcro e la Produzione di Manichini Lignei in una Bottega del Cinquecento”¹⁰⁴, que esteve patente no Museo di Santa Croce (Umbertide) entre junho e novembro de 2005, foi organizada por Cristina Galassi e da qual resultou um catálogo, e outra, de dezembro de 2008, chamada “Virgo Mater Regina. Percorsi per una conoscenza dei simulacri vestiti in Diocesi di Imola”¹⁰⁵ realizada no Oratorio di san Rocco em Imola, com curadoria da mesma Lidia

¹⁰² AA. VV. – *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, disponíveis *em-linha* em Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, <http://online-ibc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/apubblicazioni/t?NRECORD=0000047838>, notícia publicada a 7/06/2010.

¹⁰³ BORTOLOTTI, Lidia – “Gli Abiti della Festa” in *Rivista IBC, Informazioni commenti inchieste sui beni culturali. Il Periodico dell' Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna*, 2007, nº 1, disponível *em-linha* em <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200701/xw-200701-a0011>; “«Madonna Vestite», tra pratica folklorico-religiosa e riuso pubblicitario. Scheda storica sui Santi vestiti” in *Engramma: la Tradizione Classica nella Memoria Occidentale*, nº 62, febbraio, 2008, disponível *em-linha* em http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=28; “Virgo Mater Regina” in *Rivista IBC, Informazioni commenti inchieste sui beni culturali. Il Periodico dell' Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna*, 2009, nº 2, disponível *em-linha* em <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200902/xw-200902-a0028>.

¹⁰⁴ Ufficio Informazioni Turistiche di Umbertide, <http://www.inumbria.it/articoloarc-31926.html>, notícia publicada a 10-06-2005.

¹⁰⁵ Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, <http://ibc.regione.emilia-romagna.it/appuntamenti/archivio-appuntamenti/2008/virgo-mater-regina-percorsi-per-una-conoscenza-dei-simulacri-vestiti-in-diocesi-di-imola>, 2008.

Bortolotti (acima referida) e de Marco Violi e Giovanni Corrado, e da qual também se publicou um catálogo.

Apesar de nos chegarem menções a vários estudos, conferências e até exposições dedicadas às imagens de vestir realizadas em Itália, cruzámo-nos com algumas referências à falta de conhecimento e valorização¹⁰⁶ desta tipologia, o que leva a que muitos dos seus exemplares acabem por se degradar, preocupações que se aplicam igualmente ao nosso país.

Finalmente, a reduzida pesquisa que efetuámos no contexto francês revelou-nos o trabalho de Marlène Albert-Llorca¹⁰⁷, formada nas áreas da Filosofia e da Antropologia e contribuinte para a História da Arte através dos seus estudos sobre o estatuto das imagens de culto na Europa católica, entre os quais encontramos artigos sobre imagens marianas de vestir.

Concluindo, referimos uma perspetiva diferente quanto às imagens de vestir: uma exposição temporária, promovida pelo Musée des Tissus de Lyon e que esteve patente no mesmo, entre novembro de 2011 e março de 2012, intitulada “*Îcône de Mode*”.

Tratou-se de uma exposição dedicada ao extenso “guarda-roupa” da *Vierge Noire* de Notre-Dame-la-Daurade de Toulouse e do seu Menino Jesus, que sendo apresentada pelo Musée des Tissus (também vocacionado para a História da Moda), ofereceu uma visão moderna desta imaginária, como se percebe pelo nome da exposição, mostrando

¹⁰⁶ *“Purtroppo, fatte le debite eccezioni, le statue abbigliate sono state oggetto di un vero e proprio disconoscimento oltre che da un punto di vista liturgico anche storico ed artistico che ne ha decretato sovente la rimozione dagli altari e la collocazione nei depositi delle sacrestie.”* in “Le Madonne Vestite”, Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, <http://ibc.regione.emilia-romagna.it/istituto/progetti/progetti-1/Le%20Madonne%20vestite/conservare%20il%20tessuto>, notícia publicada a 5/07/2012; *“A parte qualche rara eccezione, le statue abbigliate sono state in territorio emiliano romagnolo spesso oggetto di una sorta di disconoscimento, liturgico ma anche artistico, che ne ha determinato la rimozione dai luoghi di culto e spesso la collocazione in depositi polverosi esponendole ad un inevitabile degrado.”* in Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, <http://ibc.regione.emilia-romagna.it/appuntamenti/archivio-appuntamenti/2008/virgo-mater-regina-percorsi-per-una-conoscenza-dei-simulacri-vestiti-in-diocesi-di-imola>, 2008; *“Una mostra per valorizzare la produzione di statue lignee, troppo spesso sottovalutate ed emarginate.”* in Ufficio Informazioni Turistiche di Umbertide, <http://www.inumbria.it/articoloarc-31926.html>, notícia publicada a 10-06-2005.

¹⁰⁷ ALBERT-LLORCA, Marlène – « La Vierge mise à nu par ses chambrières » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2, 1995, disponível em-linha em <http://clio.revues.org/494>.

também as vestes desenhadas para a *Vierge Noire* em 2009 por nomes conhecidos da *haute-couture* como Jean-Charles de Castelbajac, Franck Sorbier e Jean-Michel Broc.

No *site* do Musée¹⁰⁸, estão disponíveis para consulta as fichas de sala, as imagens das peças expostas e a sua descrição detalhada e ainda o *dossier* disponibilizado na altura à imprensa.

Ficou por explorar esta temática em países da Europa central e do Norte, os quais possivelmente trariam, por exemplo, nova luz sobre a questão dos antecedentes medievais da imaginária de vestir, mas contamos ter oportunidade de aprofundar esse e outros contextos no futuro.

III - O Contexto Aveirense

Os casos específicos em estudo são provenientes de antigas instituições religiosas aveirenses, que fazem hoje parte da coleção do Museu de Aveiro e constituíram o ponto de partida para a investigação sobre imagens de vestir em Portugal.

De facto, grande parte do núcleo do Museu de Aveiro é formado por um interessante conjunto de pintura e imaginária dedicada à Virgem. Não poderia ser de outra maneira, já que a coleção desta instituição se constituiu a partir do recheio do antigo Convento de Jesus (em cujo edifício se fixou o museu), tal como de algum património de outras comunidades monásticas da mesma cidade e do país, após a extinção das Ordens Religiosas e da incorporação dos seus bens pelo Estado.

Sendo o referido Convento de Jesus do ramo feminino da Ordem Dominicana, cujo fundador S. Domingos, está impreterivelmente ligado a Nossa Senhora (tendo sido o mesmo a supostamente instituir a devoção do Rosário), era natural que muitas das suas capelas fossem dedicadas a Maria e que algumas das suas imagens marianas fossem de vestir - como a Nossa Senhora da Soledade, a Nossa Senhora da Conceição e a Nossa Senhora da Boa Morte que subsistem do espólio desse convento.

O dito convento encontra-se estudado na obra de Domingos Maurício Gomes dos Santos intitulada *Mosteiro de Jesus de Aveiro* e editada em vários volumes na década de

¹⁰⁸ Musée des Tissus et Musée des Arts Decoratifs de Lyon, <http://www.mtmad.fr> (ver as exposições anteriores).

1960¹⁰⁹. Esta é, ainda, a publicação existente mais completa sobre o Convento de Jesus de Aveiro, onde no volume II, o autor dedica um capítulo à devoção mariana das dominicanas, elencando as várias invocações de Nossa Senhora existentes no Convento e referindo algumas imagens mais representativas.

A quarta imagem em estudo, hoje na coleção do Museu, mas que foi outrora do Convento de S. Domingos da mesma cidade (onde é atualmente a Sé) é também de Nossa Senhora da Soledade.

Além destas quatro imagens, considerou-se importante selecionar outros exemplos de imaginária de vestir, da mesma cidade, de modo a realizar alguns exercícios comparativos ao nível da técnica, dos materiais e da iconografia.

Assim, não nos restringindo ao estudo desses quatro casos, foi também necessário consultar bibliografia sobre outras instituições religiosas que sabemos contêm ou continham imaginária vestideira, como os antigos conventos da Madre de Deus de Sá¹¹⁰, das Carmelitas¹¹¹ e, do já referido, S. Domingos¹¹². Foi também essencial a pesquisa bibliográfica sobre procissões em Aveiro¹¹³, principalmente sobre a de Cinzas promovida pelos Terceiros Franciscanos (aos quais pertence o maior núcleo de imagens de vestir da cidade).

Para qualquer pesquisa sobre a cidade de Aveiro, as descrições de João Augusto Marques Gomes¹¹⁴ e Rangel de Quadros Oudinot¹¹⁵ continuam a ser fontes essenciais.

¹⁰⁹ SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol.s I/1, I/2 e I/3, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963; *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1967.

¹¹⁰ ROCHA, Hugo Calão - *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro – dos Objectos às Devoções: um Espólio do Museu de Aveiro*, Relatório final de Estágio do Mestrado em História e Património, Porto: FLUP, 2009.

¹¹¹ BELINQUETE, José Martins – *As Carmelitas em Aveiro, ontem e hoje*, Aveiro: Edições Sinai, 1996.

¹¹² FERREIRA, António José Leandro da Costa - *Poder, Prestígio e Imagem no Antigo Convento de São Domingos de Aveiro*, Dissertação de Mestrado em Património e Turismo, Núcleo de Estudos de População e Sociedade apresentada à Universidade do Minho, sob orientação de Maria Manuela Milheiro, Pólo de Azurém – Guimarães, 2005.

¹¹³ CERQUEIRA, Eduardo - “Duas Cartas do Arcebispo Bilhano sobre a Procissão de Corpus Christi de 1863 em Aveiro” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*, 1947/1948, vol. 13/14, nº 49/56, pp. 103-107; “Apontamentos sobre Antigas Procissões de Aveiro” in *Aveiro e o seu Distrito*, nº 4, Dezembro de 1967, pp. 39-54; GRAÇA, Soares da – “As Antigas Procissões de Águeda” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*, 1948, vol. 14, nº 53/56, pp. 277-291; RAMOS, Aníbal – “A Procissão de Cinzas em Aveiro: Descrição de Andores e Vida de Santos” in *Boletim Municipal de Aveiro*, nºs 20-21, 1993, pp. 17-22.

¹¹⁴ João Augusto Marques Gomes (Aveiro, 1853-1931) foi jornalista, estudioso das artes nacionais, conceituado aveirógrafo, dirigente de agremiações religiosas e culturais e o principal impulsionador na

Também os estudos de Inês Amorim¹¹⁶, ainda que não voltados para a História da Arte, conferem-nos importantes informações sobre a cidade de Aveiro e algumas das suas instituições religiosas na época moderna, sobretudo nos séculos XVII e XVIII, pelo que não os podemos descurar.

Já no âmbito estrito da História da Arte, são capitais os estudos de João Gonçalves Gaspar¹¹⁷, nomeadamente a publicação de 1979 sobre a Catedral de Aveiro, e de Amaro Neves¹¹⁸.

E, obviamente, a ferramenta fundamental e primordial a consultar continua, ainda, a ser o *Inventário* de António Nogueira Gonçalves¹¹⁹.

Finalmente, devemos ainda referir outras duas ferramentas essenciais para qualquer pesquisa sobre Aveiro: a biblioteca *em-linha* BIBRIA - *Biblioteca Digital dos Municípios da Ria*, que põe à disposição dos utilizadores inúmeras publicações periódicas e monografias sobre o distrito de Aveiro¹²⁰; e o *Calendário Histórico de Aveiro*, que elenca e data exaustivamente todas as efemérides da cidade, projeto de António de Almeida Christo e João Gonçalves Gaspar¹²¹.

criação do Museu de Aveiro, tornando-se o seu primeiro Diretor. A ele deve-se a descrição e divulgação de inúmeros factos aveirenses. Colaborou assiduamente com o jornal *Campeão das Províncias*, a revista *O Distrito de Aveiro*, a *Ilustração Portuguesa* e a *Ilustração Moderna*. Das suas obras salientam-se: *Memórias de Aveiro*; *O Distrito de Aveiro*; *Lutas Caseiras – História dos Acontecimentos Políticos em Portugal de 1834 a 1851*; *Aveiro, Berço da Liberdade* e *Subsídios para a História de Aveiro*.

¹¹⁵ Reynaldo Rangel de Quadros (Aveiro, n.1842-1918) foi professor, historiógrafo, dramaturgo, poeta e jornalista, distinguindo-se pelo seu amor a Aveiro cuja história, tradições e individualidades divulgou em inúmeros jornais e livros. A ele se devem obras como: *Aveiro – Apontamentos Históricos*; *Aveirenses Notáveis*; *O Episcopado e o Governo de Portugal* e um estudo sobre as Muralhas dessa cidade.

¹¹⁶ AMORIM, Inês - “Memória Paroquial de Aveiro de 1758” in *Boletim Municipal de Aveiro*, Publicação Semestral de Índole Cultural e Informativa, Ano XII, 1994, nºs 23-24, pp. 13-24; *Aveiro e a sua Provedoria no Século XVIII - 1690-1814: Estudo Económico de um Espaço Histórico*, Tese de Doutoramento em História Moderna apresentada à FLUP, Porto, 1996; -“Património e crédito: Misericórdia e Carmelitas de Aveiro (séculos XVII e XVIII)” in *Análise Social*, vol. XLI (180), 2006, pp. 693-729.

¹¹⁷ *Catedral de Aveiro – História da Arte*, Aveiro: Edição da Paróquia de Nossa Senhora da Glória, 1979.

¹¹⁸ NEVES, Amaro - *Aveiro: História e Arte*, Aveiro: ADERAV – Associação de Defesa do Património Natural e Cultural da Região de Aveiro, 1984.

¹¹⁹ GONÇALVES, António Nogueira - *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro*, 3 vol.s, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959 (Zona Sul); 1981 (Zona Norte); 1991 (Zona de Nordeste).

¹²⁰ Cujá morada é bibria.cm-aveiro.pt/Forms/BIBRIA.aspx.

¹²¹ Consultável *em-linha* em <http://www.prof2000.pt/users/avcultur/Calendaveiro/Cronologico/index.htm>.

Parte 1 – A Imaginária de Vestir

A Imaginária de Vestir é um tema de estudo complexo que pode e deve ser abordado a partir de diversas perspetivas e domínios científicos além do da História da Arte ao qual nos reportamos.

No nosso trabalho está associada ao culto mariano, o que complexifica ainda mais a sua análise visto que, tal como nos apercebemos quase inicialmente quando partimos para esta investigação, as imagens de vestir marianas foram ao longo da História e na sua maioria, as que possuíram os maiores enxovais ou “guarda-roupas”, as que foram alvo de mais ofertas e de um culto mais intenso, ou que atingiram maior notoriedade ou visibilidade. Este facto não nos surpreende, dada a quantidade de invocações ou títulos de Nossa Senhora.

De facto, pela bibliografia encontrada, percebemos imediatamente que a imaginária de vestir está inevitavelmente associada e interligada ao culto mariano e com ele atingiu o seu esplendor - são da Virgem as imagens e enxovais mais magníficos.

Em Portugal, esta categoria (que vai muito além da escultura) tem sido sucessivamente ignorada, apesar da sua importância quer para o entendimento da imaginária, dos têxteis, da ourivesaria, do devocionismo, do estatuto das imagens ou do culto a que se referem em determinada região, quer para um conhecimento económico-social da comunidade onde está integrada a imagem.

Prova desta falta de atenção, é a entrada relativa à “Imagem de Vestir” no Glossário disponibilizado pelas “Normas de Inventário” para a Escultura em 2004 pelo Instituto Português dos Museus, que nos dá uma explicação deveras incompleta quanto a esta imaginária:

*“Representação esculpida que se completa com a roupagem têxtil que a veste. (v. imagem de roca). Muitas imagens foram sujeitas a alterações sobre a sua escultura original com o objetivo de as adaptar para serem vestidas. Outras, não tendo sofrido alterações, podem ser vestidas, assim se mantendo em permanência ou apenas episodicamente.”*¹²²

Mas, pelo que nos foi dado a entender, não foi só em Portugal que as imagens de vestir foram durante muito tempo relegadas para segundo plano – apesar de hoje estarmos claramente atrás no que a este tema diz respeito.

Em Espanha, dizem-nos que só em finais do século XX, provavelmente devido a uma maior atenção dada às artes decorativas, se começaram a valorizar convenientemente as esculturas de vestir¹²³.

Também em Itália, e como já foi referido anteriormente no Estado da Arte, surgem referências à desvalorização desta categoria escultórica *“da sempre presente nella storia, ma dal punto di vista storico, artistico e sociale completamente ignorata”* e a qual privaram de valor artístico, classificando-a de forma depreciativa no âmbito do *“folclore popolare”* ¹²⁴.

O facto da maioria da escultura de vestir ser talhada de forma completa apenas na cabeça, nas mãos e por vezes nos pés e ter o resto do corpo talhado de forma anatomicamente sintética ou simplificada, ou com as pernas substituídas por armações de madeira, leva a que muitos estudiosos suponham que isto se deva à falta de recursos

¹²² CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Normas de Inventário: Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas*, IPM, 2004, p. 144.

¹²³ CUESTA MAÑAS, José – “Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas” in *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús* (coord. Vicente Montojo Montojo), Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2011, p. 177.

¹²⁴ PAGNOZZATO, Riccarda – “Maddonne «da Vestire» di Venezia e delle Isole” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível em-linha em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/virgo/Pagnozzato.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

económicos ou falta de técnica por parte dos imaginários, o que por consequência origina a associação destas imagens a contextos mais populares e a sua consequente desvalorização.

Por outro lado, ainda é comum pensar-se que a necessidade de vestir as imagens e simplificá-las com estruturas ocas surgiu devido à sua função processional, visto que se fossem de vulto seriam mais pesadas.

Apesar de admitirmos que em certos contextos as questões económicas, o pouco eruditismo dos imaginários, ou a função processional justifique estas ideias, sabemos que há inúmeros casos em que por um lado, os enxovais e ornamentos das imagens são riquíssimos e possivelmente atingiram valores iguais ou superiores a outras esculturas de vulto; e em segundo lugar, a falta de técnica ou erudição do escultor não pode ser invocada visto que temos conhecimento de muitos exemplares de imaginária de vestir onde as partes esculpidas (rosto, mãos e pés) estão perfeitamente talhadas e são de enorme expressividade e cuidado anatómico.

Ainda sobre as questões económicas e a associação a contextos mais populares, de referir que existem em Portugal vários casos conhecidos de imagens de vestir fruto de patrocínio régio, além de que neste mesmo trabalho, tratamos, em maioria, de casos originários de instituições monásticas, as quais dificilmente poderão ser consideradas da esfera popular.

Como refere Siguenza Martin, persistem argumentos contrários quanto à associação da imagem *“vestideira”* como *“arte fundamentalmente popular”*. A autora, segue Alberto Fernández Sánchez, o qual defendeu que durante séculos a prática de vestir santos *“não conheceu exclusão social alguma e, inclusivamente, esteve com frequência associada às altas esferas”* e que *“eram os nobres e poderosos quem tinha maiores possibilidades económicas para suportar com os gastos ocasionados pela confeção de enxovais tão luxuosos.”*

No que ao nosso estudo diz respeito, ou seja, relativamente ao meio das instituições monásticas, nomeadamente ao Convento de Jesus de Aveiro, variante feminina dominicana, ao qual pertenciam a maioria dos nossos casos de análise finais, sabemos que o mesmo teve, desde a sua fundação, uma forte vertente de manufatura

têxtil. Esta destinava-se não só à confeção de roupa comum, mas também de paramentos e alfaias para a igreja e capelas do próprio convento e até de outras igrejas dos seus padroados¹²⁵.

O desenvolvimento e riqueza desta comunidade levou mesmo a um aumento da produção têxtil e uma das prioridades foi o investimento nas alfaias religiosas, nas quais se usavam materiais ricos como seda e metais preciosos. Muitas freiras usavam parte dos rendimentos para enriquecer determinada capela ou altar de um santo ou invocação pela qual tinham especial devoção¹²⁶, entre as quais supomos estarem as imagens de vestir marianas em estudo neste trabalho.

Por outro lado, à questão do peso e da facilidade de transporte nas procissões respondemos de duas formas: primeiro, há exemplos em que as imagens que saem à rua são de vulto; segundo, tendo em conta que muitos dos andores processionais chegaram a ser estruturas extremamente complexas, verdadeiros “retábulos andantes”¹²⁷, consideramos que o peso não terá sido o aspeto essencial para o uso de imagens de vestir.

Se tivermos, também, em conta que existe uma determinada iconografia muito popular que não tinha função processional e que apesar de ser normalmente toda esculpida em vulto perfeito, foi, mesmo assim, vestida e para a qual se fizeram enxovais completos (começando nas meias e acabando nas fraldinhas de pano), como no caso dos Meninos Jesus, teremos de encontrar outras respostas para justificar o hábito de vestir as imagens.

Sobre esta desvalorização da imaginária de vestir, queremos ainda citar Elizabeth Wilder Weismann (que em 1950 publicou uma monografia dedicada à escultura mexicana) e que a propósito de uma Virgem da Soledade de vestir do Museo de Arte

¹²⁵ SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. I/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963, p. 32.

¹²⁶ MOTA, Maria João - *Museu de Aveiro: da Coleção à Musealização. Têxteis, Paramentos e Alfaias da Festa da Princesa Santa Joana*, Dissertação de Mestrado em Museologia apresentada à Universidade Lusófona, sob orientação de Mário Moutinho, Lisboa: 2002, pp. 70-72.

¹²⁷ VEGA SANTOS, Jesús Manuel – *Los Pasos de Cristo y Misterio de la Semana Santa de Sevilla Elaborados en Madera: Impronta Artística, Evolución y Catalogación*, Tese para obter o grau de Doutor em Bellas Artes (Escultura y Historia de las Artes Plasticas) apresentada à Universidad de Sevilla sob direção de Juan Manuel Miñarro López, 2010.

Religioso de Mexico City desferiu um duro e parcial ataque à imaginária de vestir, afirmando que representava a morte da escultura:

“... havia algo de muito apelativo num santo com um rico guarda-roupa. Na Quaresma, a Virgem deve usar luto; cetim, lantejoulas e joias nunca eram suficientes para a ornamentar na Páscoa ou no Natal; mas, imediatamente após a Natividade, aquando a Matança dos Inocentes ela tem de fugir com a Criança para o Egito tem de estar equipada com uma capa de viagem, chapéu de peregrino, cesta do almoço e cabaça de água. Para as importantes imagens miraculosas, camarins magníficos – quartos de vestir – foram providenciados, onde as vestes podiam ser guardadas e mudadas. Era impensável que, enquanto o mais pobre dos índios tinha uma muda de roupa diária e roupas de Domingo, a Rainha do Céu aparecesse sempre com as mesmas roupas velhas. Escusado será dizer que isto é a morte da escultura. A imagem é uma boneca: só é necessária uma cabeça, um par de mãos e preferivelmente braços ajustáveis. A expressão é reduzida à cara, toda a eloquência clássica da forma humana, a nobreza da postura e o movimento das vestes se perdem. Certamente esta Dolores tem a sua eloquência, mas não é, à excepção da impassibilidade requintada do rosto, a eloquência da escultura: é o arranjo dramático de um fantoche para evocar o sentimento de dor. Juntamente com a roupa vão pestanas verdadeiras, cabelo verdadeiro e olhos de vidro pintado.”¹²⁸

A autora continua dando um exemplo da imagem da *Nuestra Señora de la Salud* de Pátzcuaro que tendo sido originalmente toda esculpida com as vestes do mesmo material que o corpo, e não podendo ser vestida de acordo com a decência e o ornamento que se desejava, foi mandada readaptar em 1690 para que pudesse ser adornada com trajes de tecido. Weismann acaba desta forma: *“... acabaram por (...) enclausurar a pequena Virgem numa espécie de funil de brocados e joias, convertendo a expressiva imagem num mero símbolo ritual.”¹²⁹*

Esta “morte da escultura” é atribuída por esta autora ao fenómeno da imaginária de vestir talvez devido ao conceito que se tem de escultura-estátua, herdado de tempos academicistas ou classicistas que influenciaram o que a História da Arte optaria por explorar ou não/valorizar ou não.

¹²⁸ WEISMANN, Elizabeth Wilder – *Escultura Mexicana (1521-1821)*, Cambridge: Harvard University Press, 1950, p. 178. Tradução nossa.

¹²⁹ *Idem*, p. 178.

Cornejo Vega afirma como esse conceito de estátua “*figurativa, tridimensional e com vocação de estabilidade no tempo e no espaço*”, é insuficiente para aplicar à/ultrapassado pela arte contemporânea e não só: também não é suficiente quanto ao caso dos “*autómatas*¹³⁰, *títeres* [fantoques], *muñecas* [bonecas], *gigantes y cabeçudos*, *tarascas*¹³¹, *máscaras y figurines dramáticos*, etc.”¹³²

Chegamos, portanto, a um impasse. Ultrapassado o preconceito relativo à origem popular desta tipologia, resta-nos debater se a podemos considerar seguramente como escultura, ou algo menos ou algo mais que isso.

1.1 – Os Antecedentes: uma Prática Antiga

Como muito bem refere Arquillo Torres, a propósito da imagem da *Virgen de los Reyes* da Catedral de Sevilha, vestir roupas “postiças” ou de outros materiais que não os das imagens, a representações de divindades, é uma prática antiga. Os atenienses ofereciam, de quatro em quatro anos, a Atena um novo peplos ricamente urdido, e no auge da pintura bizantina, os ícones pintados eram habitualmente cobertos com placas de metal adornados com gemas, deixando visíveis somente o rosto e as mãos¹³³.

¹³⁰ Em português “autómato: 1. figura que imita os movimentos dos seres animados por meio de um maquinismo interno; robô (do grego autómatos, «que se move por si próprio»)”. *Infopédia*. Enciclopédia e Dicionários Porto Editora, www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/autómato.

¹³¹ A “Tarasca” é uma criatura mitológica de aspeto monstruoso descrita como uma espécie de dragão com seis patas, escamado, com cauda de escorpião e cabeça de leão. A sua origem parece estar na lenda de Santa Marta, segundo a qual este ser vivia em Tarascón, França, e destruía o território até ser domada por Santa Marta que assim converteu muitos populares ao Cristianismo. Está habitualmente presente nas procissões do Corpus Christi em várias regiões de Espanha, França e Bélgica. Para um maior aprofundamento veja-se: “La Tarasca de Tudela”, Centro Cultural Miguel Sanchez Montes, www.perrinche.com/tarasca/mitologico.htm; BORSARI, Elisa – “Bestiario y tarascas alegóricas y carnavalescas del pueblo de Poggio Rusco (Mantua)” in *Culturas Populares. Revista Electrónica* 3, septiembre-diciembre, 2006, disponível em www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/borsari.htm; “Gigantes y dragones procesionales de Bélgica y Francia”, UNESCO: Patrimonio Cultural Inmaterial, www.unesco.org/culture/ich/es/RL/00153.

¹³² CORNEJO VEGA, Francisco – “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones” in *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, pp. 239-240.

¹³³ ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultóricas Marianas. Influencia en Tres Imagenes Medievales Representativas*, Tese para obtenção do Grau de Doutor em Bellas Artes, apresentada à Universidad de Sevilla, sob direção de Francisco Arquillo Torres, 1989, p. 30.

Segundo vários autores internacionais¹³⁴, o costume de vestir imagens no contexto cristão, parece ter origem na baixa Idade Média (existem testemunhos documentais de exemplares desde o século XIII)¹³⁵ tratando-se de um fenómeno que se encontra sobretudo em países católicos do sul da Europa: Itália, França e Península Ibérica, tendo sido exportado mais tarde, na época moderna, para os países da América Latina, encontrando aí grande disseminação.

Como nos explica sinteticamente Arquillo Torres, no séc. XII já se colocavam coroas metálicas nas imagens da Virgem, no séc. XIII apareceram as primeiras doações de mantos¹³⁶ e no séc. XIV estas doações eram já habituais, assim como as joias oferecidas como agradecimento¹³⁷ - os chamados *ex-votos*.

Terá sido uma prática intensiva a partir do século XVI, atingindo o seu auge no século XVIII.

Apesar de habitualmente associada ao uso processional e ao contexto dito “barroco”, o hábito de vestir imagens no contexto cristão remonta, assim, à época medieval e estará relacionado com as esculturas articuladas, com a oferta de ex-votos a imagens milagrosas, e, na sua maioria - ou com mais expressão -, à iconografia mariana.

Começemos pelas esculturas articuladas.

Desde cedo foi comum o desejo de conferir movimento à figura escultórica, “*com o objetivo de lhe dar vida (...): aquele que se move, vive; e, por outro lado, a vida prova-se*

¹³⁴ ALBERT-LLORCA, Marlène – « La Vierge mise à nu par ses chambrières » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2, 1995, disponível em-linha em <http://clio.revues.org/494>; BORTOLOTTI, Lidia - “Gli Abiti della Festa” in *Rivista IBC, Informazioni commenti inchieste sui beni culturali. Il Periodico dell’ Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna*, 2007, nº 1, s/ paginação, disponível em-linha em <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200701/xw-200701-a0011>.

¹³⁵ CUESTA MAÑAS, José – “Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas” in *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús* (coord. Vicente Montojo Montojo), Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2011, p. 177.

¹³⁶ Aproveitamos para referir aqui as *brandea* ou *brandeum* - têxteis que alcançam o estatuto de Relíquia por terem estado em contacto com o corpo de Cristo, da Virgem ou de um Santo ou Santa (peças de roupa por eles usadas em vida ou mortalias). Esta valorização de tais peças como Relíquias terá começado no século VI quando o Santo Papa Hormisdas (pontífice entre 514-523) recusou o pedido do Imperador Justiniano (482-565) por uma relíquia de S. Lourenço, enviando-lhe por sua vez uma *brandeum*. A estes objetos rapidamente seriam atribuídos milagres. Veja-se GOEHRING, Margaret – “Textile Contact Relics” in *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*, Leiden, Brill, 2010, pp. 740-742. Apesar de não diretamente ligadas a corpos sagrados, às vestes de imagens sagradas - sendo estas representações da divindade - seriam igualmente outorgados poderes curativos, como se verá adiante.

¹³⁷ ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultoricas Marianas.*, Op. Cit., p. 31.

*com o movimento. Neste sentido, uma escultura animada será aquela que tem uma «ánima», alma, que se faz patente na sua capacidade dinâmica.”*¹³⁸

Temos notícia de esculturas com movimento já na Antiguidade Egípcia, Grega e Romana e ao longo da Idade Média, mas pelo que nos explica Cornejo Veja, foi em domínios Islâmicos que mais se complexificou e terá sido através de tratados árabes que os autómatas se tornaram moda na Europa do Renascimento¹³⁹. O mesmo autor refere que esta escultura “animada” teve ao longo da História vários intuitos, entre eles o religioso¹⁴⁰.

É neste âmbito que se conhecem as esculturas animadas mais antigas – quando a imagem representa a divindade e o seu movimento - e é na Baixa Idade Média que elas mais proliferam na Europa, em representações do Cristo Crucificado e Jacente (no caso destes parecem existir exemplares mais antigos, usados nas celebrações litúrgicas da Páscoa para recriar juntamente com pessoas, momentos da Paixão)¹⁴¹ e da Virgem em Majestade com o Menino¹⁴² (utilizadas nos “*Officium Stellae*”¹⁴³).

Dar vida às imagens terá sido uma preocupação transversal da Idade Média ao Barroco, um pouco por toda a Europa cristã.

Conhecem-se inventários, pelo menos relativos a imagens articuladas do Cristo Crucificado, na Alemanha e sabe-se da sua existência na Inglaterra e nos Países Baixos, mas os exemplares mais explorados desta iconografia são do contexto espanhol. Na Alemanha existe também a Virgem da Catedral de Lübeck que “chorava” e se movia e a

¹³⁸ CORNEJO VEGA, Francisco – “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones”, *Op. Cit.*, pp. 239-240.

¹³⁹ *Idem*, p. 240.

¹⁴⁰ Além das finalidades “mágica, simbólica, lúdica, dramática (teatral), estética e comercial ou publicitária” in *Idem*, p. 240.

¹⁴¹ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José – “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados” in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, Valladolid, 2003-2004, p. 232.

¹⁴² *Idem*, p. 241.

¹⁴³ O *Officium Stellae* é uma tipologia de drama litúrgico praticada sobretudo entre os séculos X e XIII e consiste numa teatralização cantada em latim por altura da celebração da Epifania. Representa a chegada dos Reis Magos a Jerusalém e a Adoração do Menino Jesus em Belém. (in *Philomusica On-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali*, Università degli Studi di Pavia, www.riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/05-01-lau03). A imagem da Virgem em Majestade com o Menino apareceria aqui representando a primeira aparição de Cristo aos Reis Magos. Ver FREEDBERG, David - *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*, (trad. Purificación Jiménez y Jerónima Bonafé) Madrid: Ediciones Cátedra. Arte - Grandes Temas, 1992 (1ª edição 1989, The University of Chicago Press), p. 331.

Virgem da Piedade em Berna que também podia “chorar”. Neste país e em Inglaterra, estas esculturas datam-se do século XIII aos princípios do XVI, no entanto algumas sofreram inutilizações dos sistemas que lhes permitiam o movimento por parte dos protestantes¹⁴⁴.

Quanto à Virgem da Piedade de Berna existe até registo que os frades que a entalharam foram condenados à fogueira em 1509 depois de se ter descoberto o mecanismo que lhe permitia imitar atitudes humanas¹⁴⁵.

Nas palavras de Sánchez López, para lhes “dar vida” não bastava aplicar-lhes critérios estéticos naturalista-realistas, vestir-lhes roupas ou colocar-lhes elementos postiços como cabelo natural ou olhos de vidro¹⁴⁶.

Por vezes ia-se ainda mais longe. O Cristo de Limpas, Santander, move os lábios, as pálpebras e os olhos e dizem que até goteja sangue¹⁴⁷ e o Cristo de Burgos (séc. XIV), à semelhança de outras imagens articuladas mais elaboradas, tinha um revestimento em pele de animal (outras usavam tela de linho como forro)¹⁴⁸, cabelos, bigode e barba naturais, unhas em matéria córnea animal além de uma pintura extremamente realista das chagas, trabalhadas em relevo e espalhadas por todo o corpo¹⁴⁹.

Mas, sobretudo, era necessário movimento real, já que *“só quando a estátua renunciasse à sua pristina rigidez e começasse a expressar-se gestualmente daria sinais da sua condição extra e trans-artística, o que nos situa de imediato perante um dos engenhos mais representativos da integração das Artes: o autómata.”*¹⁵⁰

¹⁴⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José – “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados”, *Op. Cit.*, p. 236.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 236.

¹⁴⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco” in *14º Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e Integración de las Artes, Málaga – del 18 al 21 de Septiembre de 2002* (ed. Isidoro Martín, Juan Antonio Sánchez López), Tomo I, Málaga: Ministerio de Educação, Cultura y Desporto/ Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 477-478.

¹⁴⁷ CORNEJO VEGA, Francisco – “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones”, *Op. Cit.*, p. 421.

¹⁴⁸ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José – “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados”, *Op. Cit.*, p. 237.

¹⁴⁹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth – *Sistemas de Articulación en Cristos del Descendimiento*, Dissertação de Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales apresentada à Universitat Politècnica de València, sob direção de Enriqueta Gonzales Martinez e José Vicente Grafiá Sales, 2011, p. 19.

¹⁵⁰ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco”, *Op. Cit.*, pp. 477-478. Sobre a importância da gestualidade e as suas

E, como continua o autor, na “*qualidade de criação total, o autómata sacro, medieval, renascentista ou barroco, concitará com maior intensidade que qualquer outra criação escultórica o poder da imagem para atuar como o próprio ser sagrado, porque este se encontra incorporado completamente no seu símbolo, simulacrum ou alter-ego escultórico.*”¹⁵¹

Assim, para este autor, o autómata - ou autómatos em português -, não é apenas uma *imagem-objeto*, por ele definida como mera “*evocadora, expositiva ou intérprete de um episódio histórico-narrativo*” e sim uma *imagem-símbolo* ou *imagem emblema*, porque “*expressa um conceito abstrato ou uma reflexão teológica profunda à qual serve de suporte inteligível*”. Constitui, acima de tudo, um fator de diluição das barreiras “*entre o visível e o invisível, através da interação, homogeneização, assimilação e confusão entre o indivíduo de carne e osso e a estátua animada*”.¹⁵²

A Idade Média, edificadora de uma cultura de técnicas e tecnologias, estava habituada a que as esculturas se movessem, ainda que na maior parte dos casos se atribuisse a tal fenómeno um fundamento de cariz fantástico¹⁵³ ou de intervenção divina que talvez se tenha cristalizado em lendas que conhecemos. De facto, vários autores como Sylvie Barnay¹⁵⁴ ou David Freedberg¹⁵⁵ imputam às esculturas animadas e aos seus engenhosos gestos, a base real de várias lendas em que se conta que determinada imagem de Nossa Senhora ou do Cristo se mexeu diante de alguém.

Quanto às imagens animadas da Virgem, especificamente, a época medieval produziria verdadeiras obras-primas rentabilizadas pela possibilidade de esconder os artifícios que permitiam o movimento através das vestes imponentes com que as vestiam.

várias vertentes na imaginária medieval, veja-se também o capítulo intitulado “A Gestualidade na Idade Média e sua Expressão na Arte Românica e Gótica” in FÉLIX, Marlene Borges – *Escultura Românica: Arte e Técnica*, vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação de Lúcia Rosas, Porto, 2013, pp. 22-33.

¹⁵¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco”, *Op. Cit.*, p. 478.

¹⁵² *Idem.*

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ BARNAY, Sylvie – *El Cielo en la Tierra: Las Apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1999.

¹⁵⁵ FREEDBERG, David - *El Poder de las Imágenes*, *Op. Cit.*. Ver capítulo 11. *Imágenes con vida: el valor de las visiones y de los cuentos*, pp. 323-357.

Um dos melhores exemplos e um dos mais antigos que se conhecem é a *Virgen de los Reyes* com o *Niño Jesus*, da Catedral de Sevilha.



Imagem 1: *Virgen de los Reyes*, Capilla Real, Catedral de Sevilha.

Arquillo Torres refere que o Reino de Sevilha terá sido um dos primeiros em que se exerceu o costume de vestir imagens, sendo Fernando III, o Santo (1201-1252), um dos precursores, ao entronizar a imagem da *Virgen de los Reyes* – uma escultura articulada e de vestir, de inícios do Gótico - na tomada desta cidade em dezembro de 1248.¹⁵⁶

De facto, Afonso X, o Sábio (1221-1284) – filho de Fernando III - na *Cántiga de Santa María*, documenta esta prática como algo frequente: “*per un Rei que sas figuras/ mandava sempre fazer/ muit’apostas et fremosas/ et fazias-as vestir/ de mui ricos panos d’ouro/ et de mui nobre lavor/ et poya-lles nas testas/ para parecer mellor/ coroas com muitas pedras/ ricas, que grand’esprandor/ davan sempra a omagen/ et fazian-a luzir./ E outrossi nas sas festas/ as fazia-lle mudar/ sempr’ outros panos mais ricos/ pola festa mais onrrar.*”¹⁵⁷

Jerónimo Münzer, no relato da sua visita à Catedral de Sevilha em 1494¹⁵⁸, refere uma profunda devoção mariana de Fernando III:

¹⁵⁶ ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultoricas Marianas.*, Op. Cit., p. 31. Torres continua referindo outros exemplos de esculturas marianas articuladas e vestidas da mesma época na cidade de Sevilha: “... do reinado de Fernando III são outras imagens do mesmo tipo, como a *Virgem de las Aguas* que se venera na *Colegial del Salvador*, a *Virgen de los Reyes* do *Convento de San Clemente*, muito modificada no s. XVI, e a também *Virgen de los Reyes* da *Parroquia de San Ildefonso*, todas elas na cidade de Sevilha, atribuídas pelo professor Hernández Díaz ao s. XIII, todas em forma de manequim articulado para serem vestidas com túnica, manto e como é de supor, com coroa, porque no s. XIII se professa um enorme fervor à realeza de Maria.” (tradução nossa), pp. 31-32.

¹⁵⁷ Cit. por Idem, p. 32.

¹⁵⁸ PUYOL, Julio - “Jerónimo Münzer. Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495. (Conclusión) /versión del latín por Julio Puyol” in *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84 (1924), pp. 202-203 Cit. por LAGUNA PAÚL, Teresa – “Devociones reales e imagen pública en Sevilla” in *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, 2013, Núm. Especial (II), p. 128.

“Cuéntase que Don Fernando III era devotísimo de Nuestra Señora, creyendo firme que con su ayuda lograría apoderarse de Sevilla, y así, mandó hacer una imagen de madera con todos sus miembros móviles y otra de Jesucristo sentado en un sitial, fabricada con el mismo arte.”



Imagem 2: Sapatos da *Virgen de los Reyes*. In LAGUNA PAÚL, Teresa – “Devociones reales e imagen pública en Sevilla”, *Op. Cit.*, p. 140.



Imagem 3: Coroa da *Virgen de los Reyes*, oferecida por Beatriz de Suabia, fotografada por Jean Laurent em 1872. Museo de Artes Decorativas, Madrid.

Assim, esta escultura está diretamente vinculada à vontade deste rei em reconquistar Sevilha, e fazer dela a capital do seu reino¹⁵⁹.

Criada para ter uma aparência de verdadeira Rainha Celeste é, nas palavras de Teresa Laguna Paúl, a melhor escultura preservada do século XIII, no que diz respeito a talhas dotadas de mecanismos que possibilitavam movimento¹⁶⁰.

A opinião geral relativamente à origem da referida imagem (a qual está envolta numa série de lendas que dão como autores da peça três anjos) é a provável procedência francesa, por razões escultóricas e pela expressividade do conjunto¹⁶¹ - comparável a esculturas

francesas derivadas de modelos do 2º quarto do século XIII em Chartres¹⁶².

Os seus sapatos, porque decorados com flores-de-lis, são tradicionalmente associados a essa mesma origem francesa e tidos como uma oferta de Luís IX a Fernando III, seu primo. No entanto, vários autores defendem que são, na realidade, de manufatura hispânica ou mesmo mudéjar. De facto, a flor-de-lis é um comum atributo mariano que se

¹⁵⁹ LAGUNA PAÚL, Teresa – “Devociones reales e imagen pública en Sevilla”, *Op. Cit.*, p. 137.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 137.

¹⁶¹ ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultóricas Marianas.*, *Op. Cit.*, p. 157.

¹⁶² LAGUNA PAÚL, Teresa – “Devociones reales e imagen pública en Sevilla”, *Op. Cit.*, p. 139.

refere também à Santíssima Trindade. Além das flores-de-lis, apresentam ainda estrelas de oito pontas, aves e, curiosamente, a palavra “AMOR” em letras lombardas¹⁶³.

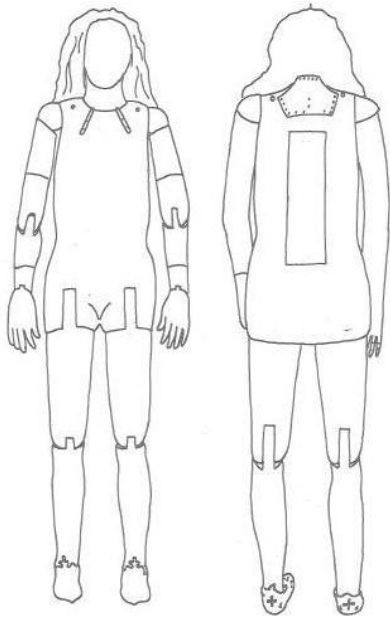


Imagem 4: Esquemas da imagem da *Virgen de los Reyes* da Catedral de Sevilha, século XIII (in ARQUILLO TORRES, Joaquín, pp. 532-535).

Além dos sapatos, vestia roupas com referências heráldicas a Castela e Leão e envergava a coroa nupcial da rainha D. Beatriz de Suabia (1198-1235), que se perdeu em 1873¹⁶⁴.

Em madeira e de tamanho maior que o natural, é uma imagem concebida e executada propositadamente para realizar movimentos e para ser vestida.

As suas articulações permitem que se coloque em diferentes posturas (sentada ou de pé) e gestos (de cabeça e mãos). Tem um sistema que lhe possibilita flexão e rotação dos ombros, cotovelos e pulsos, e flexão na zona das ancas e dos joelhos.

As peças das articulações foram realizadas em madeiras mais resistentes para evitar um desgaste rápido devido ao movimento, enquanto o restante corpo é em madeira de menor densidade¹⁶⁵.

Um sistema de roda dentada e tiras de couro fixadas ao interior da cabeça e à zona do colo permite os movimentos de rotação e flexão do pescoço, tal como a fixação da cabeça em determinada posição. Este mecanismo foi colocado através de uma entrada retangular na zona da coluna, que se fecha com uma pequena porta (ver Img.s **Anexos** 1-2).

Posteriormente, por motivo desconhecido, este sistema que facultava os movimentos da cabeça da Virgem foi bloqueado.

O tronco está apenas esboçado mas apresenta todos os volumes anatómicos próprios do corpo feminino, sem, no entanto, a sugestão dos seios.

A sua cabeleira (hoje muito desfalcada) é constituída por fios de seda e ouro entrançados, fixados e introduzidos na cabeça por meio de pequenos orifícios de um

¹⁶³ *Idem*, p. 139-140.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 140.

¹⁶⁵ ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultoricas Marianas.*, Op. Cit., pp. 62-76.

milímetro de diâmetro (semelhantes ao que vemos nas bonecas atuais), os quais estão dispostos de forma uniforme.¹⁶⁶ Esta cabeleira loira estava em conformidade com os ideais de beleza femininos da época, também evocados pela iconografia mariana¹⁶⁷.

Só a cabeça e as mãos apresentam pintura de carnações, como viria a ser o mais comum nas imagens de vestir, no entanto, o restante corpo, excetuando os sítios das articulações, apresentam um revestimento (hoje muito degradado) de pele de *cabritilla* (cabrito/cordeiro jovem)¹⁶⁸ imitando a epiderme humana¹⁶⁹.

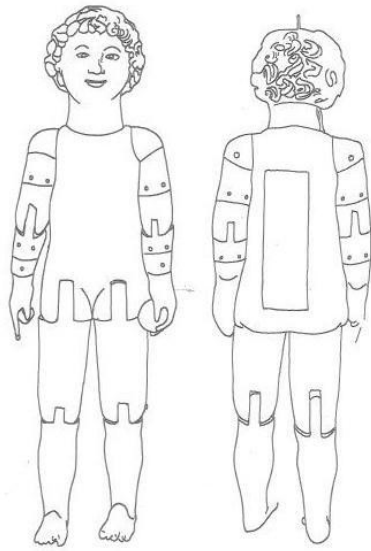


Imagem 5: Esquemas da imagem do Menino Jesus da *Virgen de los Reyes* da Catedral de Sevilha, séc. XIII. In ARQUILLO TORRES, Joaquín, pp. 539-542, 454.

A imagem do Menino Jesus, que se senta ao seu colo, também é articulada, o que lhe permite a flexão da cabeça e dos membros superiores e inferiores (ver Img. Anexos 3).

A sua face é mais trabalhada que a da Virgem, e ao contrário desta, apresenta uma cabeleira pormenorizadamente talhada. Também os seus pés, contrariamente aos da Virgem, estão entalhados. Apresenta vestígios do mesmo revestimento em pele e as suas pernas têm pintura de carnações completa.

Arquillo Torres afirma que enquanto no Menino Jesus se procura *o realismo e o estudo anatómico*, na Virgem procura-se *fundamentalmente o simbolismo e*

faz-se um tratamento simplista.¹⁷⁰

Além dos propósitos de “dramaturgia sacra” aos quais respondia com as suas faculdades gestuais e o seu simbolismo, foi muito bem aproveitada como instrumento de glorificação “régio-política” de Afonso X, da sua mãe Beatriz de Suabia e do referido

¹⁶⁶ *Idem*, pp. 68-69.

¹⁶⁷ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco”, *Op. Cit.*, p. 485.

¹⁶⁸ *Idem*, pp. 72-73.

¹⁶⁹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco”, *Op. Cit.*, p. 485.

¹⁷⁰ ARQUILLO TORRES, Joaquín - *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultóricas Marianas*, *Op. Cit.*, pp. 76-77.

Fernando III, ao coroar os seus túmulos imponentes na *Capilla Real* da Catedral de Sevilha, protegendo e legitimando o poder da monarquia através da divindade que representava.¹⁷¹

A atmosfera gerada pela reunião de “*símbolos do poder divino e de poder terreno*”, aos quais se juntaram ouro, prata e pedras preciosas com profusão, fizeram daquele espaço um verdadeiro “*tesouro vivo*” nas palavras de Cornejo Vega¹⁷².

Mais tarde, também em Portugal se recorreria à mesma instrumentalização, pouco após a Restauração da Independência, quando D. João IV coroou a Nossa Senhora da Conceição como a verdadeira Rainha de Portugal, deixando os reis, daí em diante, de usar coroa.

Este ato, não foi só uma demonstração de profundo sentimento católico, foi também um ato político que proclamava, após um período de dependência estrangeira, que o reino português não poderia voltar a ser tomado por nenhum outro rei profano, visto que pertencia à Rainha dos Céus – e Espanha não se atreveria a contestar o poder divino.

Sánchez Lopés¹⁷³ fala assim de uma contínua “*profanação do sacro e da sacralização do profano*” desde a Idade Média e da aplicação de linguagens teatrais à apologia do poder político ou à função litúrgica. O ritual de coroação de um rei tinha um “carisma sacramental” e a procissão do *Corpus Christi* (instituída em 1264) percorria as ruas importantes da cidade misturando sagrado e profano.

O culto íntimo do templo transplanta-se para a cidade, palco de um verdadeiro teatro e a escultura torna-se, agora mais do que nunca, o símbolo da união entre o perceptível e o incorpóreo.

Assim, para atender a uma cada vez maior complexidade dramática processional, os artistas viram-se obrigados a desenvolver os artifícios das suas imagens animadas de modo a corresponder às expectativas de um público *exigente e elitista* que patrocinava

¹⁷¹ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco”, *Op. Cit.*, p. 485-487.

¹⁷² CORNEJO VEGA, Francisco – “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones”, *Op. Cit.*, p. 242.

¹⁷³ *Idem*, p. 489-497.

tais desfiles, assim como as de um público “*volúvel, predisposto a experimentar sensações intensas e dotado de uma profunda capacidade de sugestão perante o insólito e extravagante*”¹⁷⁴.

O autómata (ou autómato) ganharia ainda mais capacidade expressiva através das temáticas dos Passos da Paixão de Cristo que impunham diferentes iconografias e por isso mudanças de vestes e atributos, assim como alterações de posturas e gestos, muitas vezes conseguidos com a mesma imagem¹⁷⁵.

Para responder a tais transformações, por vezes a mesma imagem tinha (além de diversas vestes adequadas ao calendário litúrgico), vários pares de mãos com posições diferentes e até se conhecem casos em que a mesma cabeça de uma Virgem da Soledade possuía duas faces, uma que expressava tristeza e outra que expressava alegria¹⁷⁶.

As imagens da Virgem passam a ser, cada vez mais, previamente concebidas com o propósito de serem vestidas, apresentando entalhamento pormenorizado e policromado de carnações só nas áreas que ficam visíveis: cabeças e mãos (por vezes pés), sendo o busto esboçado sinteticamente até à cintura e o resto substituído por uma estrutura de madeira que lhe dá a altura e a silhueta desejadas uma vez vestidas.

A este tipo de imagem de vestir – de roca - pertencem a maioria das esculturas processionais, sendo as mais antigas dos finais do século XVI.¹⁷⁷

Da capacidade de movimento das imagens religiosas não se prescinde, ainda que aquele sofra algumas diferenças. Como nos explica Cornejo Vega, se as imagens articuladas medievais e renascentistas eram concebidas de modo a atuar em cerimónias litúrgicas dentro das igrejas e a sua eficácia provinha do simbólico dos seus movimentos (como o sinal da bênção), a partir do século XVII as esculturas articuladas sendo criadas, como já vimos, para saírem em procissões pela cidade, vêem as suas faculdades de

¹⁷⁴ *Idem*, pp. 490-493.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 499.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 507.

¹⁷⁷ ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultoricas Marianas.*, *Op. Cit.*, p. 35. O autor continua, enumerando algumas imagens marianas de roca mais antigas de Sevilha.

movimento usadas de uma forma mais subtil, humana e realista – e assim, mais verosímil - que procura a comoção do espetador¹⁷⁸.

Os movimentos das imagens, as vestes magnificentes e as joias que as adornavam, a música e os incensos, eram um conjunto pensado de estimulantes sensoriais que funcionavam como instrumentos de ilusionismo para tornar as esculturas, na realidade inanimadas, mais críveis enquanto providas de atitudes humanas.

Já no Renascimento a fronteira do sagrado e do profano dilui-se ainda mais com o costume de vestir as imagens, sobretudo as da Virgem e do Menino Jesus, com roupas que seguiam a moda profana da época, hábito que se verificou ainda nos penteados das cabeleiras.

Mas a ideia de decência moral impunha-se e cedo surgiram vozes que repudiavam tais promiscuidades entre o sacro e o terreno, tornando-se necessário um maior controlo quanto aos abusos, o que seria tentado após o Concílio de Trento, através das orientações sinodais.

1.2 As Vestes e o Vestir

Após vários ataques contra o uso de imagens de Cristo e dos Santos pela Igreja Católica, feitos pelos protestantes¹⁷⁹, que alertavam para o perigo de uma veneração excessiva e idólatra devido à confusão entre representação da entidade sacra e crença no carácter divino da própria imagem, era imperativo que se debatesse essa questão no Concílio de Trento.

Isto viria a acontecer de forma muito sucinta na Sessão Solene XXV, realizada entre 3 e 4 de Dezembro de 1563, da qual resultaria o decreto *“Da Invocação, veneração, e Relíquias dos Santos, e das Sagradas Imagens”*, onde se podia ler:

¹⁷⁸ CORNEJO VEGA, Francisco – “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones”, *Op. Cit.*, p. 243.

¹⁷⁹ Para uma explicação sobre este tema veja-se: MARTINS, Fausto Sanches - “As Imagens das Nossas Igrejas”, *I Congresso sobre a Diocese do Porto: Tempos e Lugares de Memória*, 5 a 8 de Dezembro de 1998, Actas, volume 1, Porto/Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, Universidade Católica - Centro Regional do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2002, pp. 211-221.

“Quanto ás Imagens de Christo, da Mãi de Deos, e de outros Santos, se devem ter, e conservar, e se lhes deve tributar a devida honra, e veneração: não porque se creia, que há nellas alguma divindade, ou virtude, pela qual se hajão de venerar, ou se lhes deva pedir alguma cousa, ou se deva pôr a confiança nas Imagens, como antigamente os Gentios punhaõ a sua confiança nos Idolos; mas por que a honra, que se lhes dá, se refere aos originaes, que ellas representam (...). Em fim ponhaõ os Bispos nesta materia tanto cuidado, que nada se veja desordenado, transformado, ou posto em confusão, nada profano, nada desonesto appareça, pois à casa de Deos só convém a Santidade.

”¹⁸⁰

Neste breve decreto não se dirigiam, de facto, regras específicas sobre as imagens sacras a ter nas Igrejas, apelando-se apenas à honestidade e santidade das mesmas e explicando-se que estas deveriam continuar a ser veneradas, nunca se confundindo o seu carácter de mera mediação e representação dos verdadeiros Santos.

Seriam as Constituições Sinodais de cada Diocese a tecer ordenações mais particulares sobre como proceder quanto às pinturas e esculturas que representavam as entidades adoradas, repetindo quase sempre o mesmo texto sem grandes variações e mostrando a preocupação de se contratarem pintores e imaginários certificados e de se usarem imagens apenas quando estas estivessem aprovadas pelos clérigos responsáveis¹⁸¹.

Também aí, se dispunham algumas considerações relativamente às imagens de vestir.

O *Sínodo Gaditano*¹⁸² de 12 de Março de 1591 mandava o seguinte quanto às mesmas:

“... por los grandes inconvenientes que la experiencia há mostrado que resultan de haber imágenes vestidas – ordenan los sínodales gaditanos – mandamos, que se escusen en todas las partes que fuere posible, a las que se permitieren tengan vestidos propios: los quales no se presten para cosa

¹⁸⁰ O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento em Latim, e Portuguez: Dedicado, e Consagrado aos Excell. e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana, João Baptista Reycend, Tomo II, Lisboa: na Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, 1781, p. 355.

¹⁸¹ Sobre as Constituições Sinodais e a sua influência nas Artes veja-se: ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - “Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais” separata da revista *Museu*, IV Série, nº 5, 1996, pp. 187-202.

¹⁸² Cit. por ARQUILLO TORRES, Joaquín - *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultoricas Marianas.*, Op. Cit., p. 33.

alguna, y no las vistan mujeres, ni seglares, ni les pongan aseytes, tocados, ni lechugullas, ni las saquen fuera de la yglesia para adornarlas...”

Já no século XVII, argumentando decência, as Constituições espanholas continuam as admoestações contra os excessos decorativos das imagens de vestir, a ausência de separação das “modas profanas” e as manifestações de movimento ou os artifícios exagerados.

Em 1604, as *Constituciones Synodales del Arzobispado de Sevilla* executadas pelo Cardeal e Arcebispo de Sevilha D. Niño de Guevara, dedicavam um capítulo a «*Como se han de vestir y aderezar las Imágenes de Nuestra Señora o de otras Santas*», o qual mandava:

*“... que las Imágenes de Nuestra Señora o de otras santas, que se hubiesen de sacar en procesiones o tener en los altares de las iglesias, se aderecen com sus próprias vestiduras hechas decentemente para aquel efecto; y, quando no las tuvieren proprias, los Sacristanes las vistan com honestidade; y en ningún caso las toquen com copete, ni rizos, ni arandelas, ni con hábito indecente.”*¹⁸³

Segundo Arquillo Torres, estas orientações não tiveram repercussão na arte sevilhana e a devoção popular conservou o hábito de vestir a Virgem, quando em imagens de glória, com trajes à moda da época. Não o puderam fazer, no entanto, com as imagens da *Dolorosa*, que requeriam maior disciplina, mas que ainda assim não ficaram a dever em esplendor e decoração das vestes¹⁸⁴.

O autor refere ainda que este fenómeno de vestir as imagens da Virgem, levou a que se alterassem e mutilassem esculturas pré-existentes que não estavam destinadas para esse efeito¹⁸⁵ - facto também mencionado por Elizabeth Weismann acima (ver *Img.s Anexos 4 e 5*). Mas, por outro lado, o cuidado pós-tridentino também terá levado à inutilização de muitas imagens articuladas medievais¹⁸⁶ e talvez tenha sido essa a razão da obliteração do sistema mecânico da *Virgen de los Reyes*, que lhe permitia o movimento da cabeça.

¹⁸³ Cit. por *Idem*, p. 34.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 34.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 34..

¹⁸⁶ SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio - “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco”, *Op. Cit.*, p. 507.

Certo é que décadas depois destas Constituições sevilhanas, o assunto chega ao próprio Tribunal da Inquisição o que supõe um controlo pouco eficaz ou talvez “relaxado” perante uma vontade ou costume muito enraizados quer dos populares quer dos religiosos. Um édito do conselho da Inquisição espanhola, remetido ao Tribunal siciliano (datado de c. 1640), proclamava de uma forma mais veemente a supressão do uso de indumentárias “da moda” em imagens da Virgem e do Menino Jesus:

*“Como sea obligación de nuestro Ministerio y de la Delegación apostólica que ejercemos el reformar en los vestidos de las Sagradas y Venerables imágenes todos los abusos profanos que puedan causar escândalo a los fieles. Porque sirviendo la pintura en los ignorantes para los mismos efectos que en los doctos la escritura: adorando en ellas y aprendiendo lo que los entendidos comprenden por escrito com el recuerdo y memoria de las acciones y Gloria de los Santos a quien representan reforzándose los cristianos en los artículos de nuestra Santa Fe (...) hemos observado com gran sentimiento nuestro que en las Iglesias y Altares públicos y privados de poco tiempo a esta parte, contra lo prohibido por los sagrados cánones, concilios y reglas de nuestro expurgatório, se há introducido exponer la imagen del Niño Jesús y de su Puríssima e Inmaculada Madre com hábito mundano y desigual a su vida y acciones. Y porque este modo de vestidos no sea objeto de profanidade, ocasión de errores ni motivo de irreverencia, ordenamos y mandamos que de las imágenes sagradas se quite totalmente cualquier género de abuso que pueda motivar superstición, sensualidade o que repugne a su santidad, vida, y acciones, como son enáguas, guardainfante, copete, guedejas, ligas, roseta y otros abusos semejantes com que la piedad indiscreta los suele vestir y componer.”*¹⁸⁷

Também em Portugal as Constituições Sinodais orientaram o que se deveria admitir ou não nas igrejas e tiveram algo a dizer sobre a decência das imagens de vestir.

Nas *Constituições Synodales do Bispado do Porto* ordenadas em 1585, constava no “Titulo Decimo nono das Igrejas, & Ermidas: & como se deve estar nellas: & dos ornamentos do altar: & cousas q há de aver nas Igrejas, & como se hão de prover, servir alimpar, & concertar os altares, & Igrejas”, a “Constituiçam Septima. Que se nam pintem

¹⁸⁷ Carta de los Inquisidores al Tribunal de Palermo-Sicilia com un edicto del Consejo, Inquisición. Libro 1.252, fol. 221 (Archivo Histórico Nacional) Cit. por TORQUEMADA SÁNCHEZ, María Jesús; ALEJANDRE GARCÍA, Juan Antonio - “Vestir Santos (un asunto de Inquisición y su reflejo en Sicilia)” in *Cuadernos de Historia del Derecho*, 2001, nº 8, pp. 259-260 (sublinhado nosso).

Images por pintores nam conhecidos e aprovados por nos, ou pelo Provisor” que dizia o seguinte:

*“E pera que as Imagés se façam, pintem, & vistam com a Honestidade, & decência conveniente ais Sanctos que representam: mandamos aos pintores, & a quaes quer outros officiaes, que nam façam, ou pintem Imagem alguma de Sanctos, ou Sanctas de modo algum que nam seja usado, & recebido comum mente na Igreja. E tendo nisso qualqr duvida, a venha primeiro comunicar com nosco, ou com nosso Provisor, ou vigário, sob pena de excommunham, & de dous mil reis pera obras pias, & meirinho. E os Abbades, Reitores, & Curas, as nam consintiram doutra maneira em suas Igrejas, ou lugares pios de suas freguesias: nem se vistam, & ornem com vestidos emprestados que ajam de tornar a servir em usos profanos, & que nam sejam de feição, & cor em que se possa notar indecência aqua. O que principalmente, & com mayor cuidado cumpriram nas vestiduras, toucados, & cores das Imagens da Sacratissima virgem Maria nossa Senhora, porque assy como depois de Deos nam tem igual em Santidade, & honestidade, assy convem que sua Imagem sobre todas seja mais Sancta mente vestida, & ornada. E sendo algum dos ditos Abbades, Reitores, & Curas descuidado em cumprir esta constituição, lhe será dada a pena que sua negligencia merecer.”*¹⁸⁸

Também nas *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra*¹⁸⁹ de 1591, no “*Título Vinte, Dos Officios divinos, enterramentos, e trintayros, Missas e Aniversayros, que os defuntos mandam dizer.*”, a Constituição XI ordenava “*Que as Imagés & figuras das igrejas sejam honestas & decentes*”:

“... mandamos que não vistão nem consitão serem vestidas as Imagens de nossa Senhora ou dos Sanctos, com vestidos emprestados de pessoas seculares a quem se ajão de tornar para se servirem deles em usos profanos: nem outro si emprestem os vestidos dos Sanctos, ou ornamentos das Igrejas, ou alvas, para os mesmos usos, ainda que seja para se disciplinarem.”

¹⁸⁸ *Constituições Synodales do Bispado do Porto Ordenadas pelo muyto Illustre & Reverendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado &c. Agora novamente acrescentadas com Estilo da Iustiza, Coimbra: por Antonio de Mariz: à custa de Giraldo Mendez, liureiro, 1585, f. 89 v (sublinhado nosso).*

¹⁸⁹ *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra Feytas & ordenadas em Synodo pelo Illustrissimo Sor Dom Affonso de Castel Braco Bispo de Coimbra, Code de Arganil & do Coselho del Rey N. S. &c., e por seu mandado impressas em Coimbra per Antonio de Mariz Impressor da Universidade, 1591, f. 105v (sublinhado nosso).*

Estas passagens, tanto nas Constituições espanholas, como nas portuguesas, demonstram sobretudo a preocupação de não vestir as imagens dos Santos, com vestidos que não sejam das próprias imagens, que sejam de pessoas seculares – o que indicia, pela necessidade de ordenação constitucional, que tal constituiria uma prática comum.

De facto não há nestes exemplos uma proibição direta quanto a imagens de vestir, e sim uma orientação para que estas se vistam com decência – o que implicava que não se utilizassem modas profanas nas roupas e toucados (ver Img.s **Anexos 6 e 7**) – e, acima de tudo, que não houvesse empréstimo de roupas de seculares.

Mas, nas *Constituições Sinodais do Arcebispado de Braga* de 1697 já se lia o seguinte:

*“... que nenhuma pessoa de qualquer qualidade que seja, vista, nem consinta serem vestidas as imagens de nossa Senhora, ou dos Santos, com vestidos emprestados de pessoas seculares, a quem se hajão de tomar para se servir delles. Nem as vistão com vestidos de feição, ou de cores em que se possa notar indecência alguma. E que as imagens que de novo se fizerem sejam vestidas da matéria de que for a escultura.”*¹⁹⁰

Vemos que nos finais do século XVII já existia uma indicação mais clara para que daí em diante as esculturas fossem realizadas no mesmo material por inteiro, ou seja, desaconselhavam-se imagens de vestir, o que também indicia que as práticas desaconselhadas nas orientações do século XVI se mantinham.

Já de início do século XVIII, são as *Constituições Primeyras do Arcebispado da Bahia*, publicadas em 1719. Nestas, no “Livro Quarto”, no Título XX intitulado “*Das Santas Imagens*”, lia-se com mais clareza a seguinte diretriz:

“E mandamos que as Imagens de vulto se fação daqui em diante de corpos inteyros pintados, & ornados de maneyra que se escusem vestidos, por ser assim mais conveniente, & decente.
E as antigas que se costumao vestir, ordenamos seja de tal modo, que não se possa notar indecência nos rostos, vestidos, ou toucados: o que com muyto

¹⁹⁰ *Constituições Sinodais do Arcebispado de Braga ordenadas pelo Illustríssimo Senhor D. Sebastião de Matos Senhor mandadas emprimir a primeira vez pelo Illustríssimo Senhor D. João de Sousa Arcebispo es de Braga Primas das Espanhas em Janeyro de 1697*, Lisboa: Officina de Miguel Deslandes, 1697, *Cit.* por ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - “Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais”, *Op. Cit.*, p. 197 (sublinhado nosso).

*mais cuydado se guardará nas Imagens da Virgem nossa Senhora; porque assim como depois de Deos não tem igual em Santidade, & honestidade, assim convem que sua Imagem sobre todas seja mais santamente vestida, & ornada. E não serão tiradas as Imagens das Igrejas, & levadas a casas particulares para nella serem vestidas, nem o serão com vestidos ou ornatos emprestados, que tornem a servir em usos profanos.”*¹⁹¹

As sucessivas ordenações sobre esta questão, demonstram bem a fama de tais esculturas.

E porquê esta persistência?

Segundo Fernández Sánchez, e tendo em conta tudo o que já foi referido sobre a vontade de dar “vida” ou “humanidade” às imagens religiosas, e da sua aproximação ao terreno, *“o recurso à vestimenta permitiu durante séculos que as imagens se integrassem dentro das sociedades alterando o seu status sagrado a favor de um caráter mais humano que, inclusivamente, dentro de determinadas cerimónias lhe permitiu coabitar simultaneamente o plano tangível.”*¹⁹²

O autor continua defendendo que *“essa perversão da realidade numa atmosfera que se pretendia simbólica conseguiu sublinhar o papel das imagens como mediadoras com o sagrado gerando um discurso em que a sonolência coletiva, juntamente com a capacidade de combinar transcendência e sobrenaturalidade no quotidiano, obteve um papel importante.”* Assim, *“a imagem transgrediu o espaço que para ela havia sido predeterminado (...) para fazer parte do mundo dos vivos renunciando da sua materialidade, alterando por meio do seu status sacro as estritas barreiras do raciocínio”*.¹⁹³

Esta renúncia da materialidade é literal, visto que o que acontece é que as imagens de vestir a dada altura se tornam cada vez mais simplificadas no seu talhe (como veremos mais adiante) para receberem as vestes.

¹⁹¹ *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia Feitas e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas, e aceytas em o Sinodo Diecesano que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707, Lisboa Occidental, na Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719, p. 269 (sublinhado nosso).*

¹⁹² FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto - “Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia”, Comunicação no Congresso Internacional Imagen Apariencia, 19-21 noviembre 2008, 2009, disponível em-linha em Dialnet (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2929045>), s/ paginação.

¹⁹³ *Idem*, s/ paginação (tradução nossa).

O que sucede é que as vestes usadas nestas imagens não são historicamente fiéis à vida dos santos que representam e durante muito tempo são utilizadas as modas correntes profanas – prática já noticiada no Renascimento como referido acima.

Além dos anacronismos, deparamo-nos com enxovais extremamente decorados e faustosos, além dos ricos acessórios de ourivesaria, e mesmo quando não falamos em vestidos à moda da Corte e sim de túnicas e mantos ao jeito monacal, a riqueza dos tecidos e adornos domina a maioria dos casos.

Os diferentes ciclos do calendário litúrgico também justificavam as várias “mudas de roupa” da Virgem, que assumiam cores e até cortes diferentes, consoante a iconografia que interpretassem¹⁹⁴. Assim para as alturas da Natividade, da Fuga para o Egipto, da Paixão de Cristo ou da Ressurreição, os seus trajes deviam estar adequados aos momentos de tristeza ou glória.

As imagens de vestir, adquiriam assim grande parte da sua expressividade através do vestuário que, como nos diz Fernández Sánchez, já não é um elemento meramente simbólico, e sim semântico, indispensável para completar a leitura de uma mesma imagem que tem de ser usada para ambientes e iconografias diversas¹⁹⁵.

O mesmo autor explica-nos que este aspeto faz da imagem de vestir uma obra *non finita*, já que depende sempre da leitura dada pelos têxteis. Ou seja, a mensagem a passar pode ser alterada consoante o vestuário usado¹⁹⁶.

Duarte Nuno Chaves refere este aspeto importante para a leitura das imagens de vestir, quando diz que as vestes são “*sinónimos de uma contextualização que pode ser alterada de imagem para imagem, de procissão para procissão*”, ou seja “*para estas esculturas o «contexto» não pode estar dissociado das vestes que as mesmas suportam*”¹⁹⁷.

¹⁹⁴ *Idem*, s/ paginação.

¹⁹⁵ *Idem*, s/ paginação.

¹⁹⁶ *Idem*, s/ paginação.

¹⁹⁷ CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»: os Últimos Guardiões do Património Franciscano na Cidade da Ribeira Grande, S. Miguel, Açores*, Dissertação de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento, apresentada à Universidade dos Açores, sob orientação de Susana Goulart Costa, Ponta Delgada, 2012, p. 172.

Assim, a imagem de vestir é uma obra conjunta, que integra o trabalho de várias mãos e artistas, quando não é o imaginário a planear todo o conjunto, desde a peça escultórica em si, ao enxoval que esta vai envergar.

Mas um dos aspetos mais curiosos relativamente à imaginária vestideira, é que quando falamos de enxoval, não falamos simplesmente do que nos é visível – vestido ou túnica e manto – mas também de verdadeiros conjuntos de roupa interior, que apenas são visíveis para quem veste estas imagens.

De facto, como temos vindo a perceber, a imaginária de vestir é um jogo de elementos visíveis e invisíveis, de enganos que procuram incutir verosimilhança ao que é absolutamente falso.

Por um lado, se pensarmos nestes enxovais detalhados, poderemos falar de uma tentativa de humanizar e aproximar a divindade representada em determinada imagem, ao crente que a veste devotamente, no entanto quem a veste sabe bem que se trata de uma mera representação porque testemunha o seu talhe sintetizado e não naturalista e as suas estruturas cónicas de roca.

Porém as ditas roupas brancas ou interiores, também poderiam funcionar como elementos de enchimento para um melhor efeito final das vestes exteriores – para que os volumes visíveis fossem mais cheios e plausíveis - criando-se assim uma aparência da materialidade dos corpos. Imaginemos, por exemplo, que em plena procissão uma rajada de vento levantava a saia da Virgem. Pelo menos deste modo viam-se os saíotes de renda branca e não uma armação de madeira.

Por outro lado, podemos comparar o ato de vestir uma imagem de Nossa Senhora – o exemplo que nos interessa e provavelmente onde se inserem os casos mais paradigmáticos – com o ato de vestir uma rainha ou princesa.

Se pensarmos numa prestigiada imagem de Nossa Senhora, sagrada enquanto mediadora com o divino, que durante grande parte do tempo se encontra num altar inacessível ao toque e que representa de facto uma rainha – a Rainha dos Céus – percebemos que a intimidade concedida a um grupo de privilegiadas (mulheres, “*porque*

é uma imagem da Virgem e a Virgem é uma mulher”¹⁹⁸) que a podiam tocar num espaço resguardado, deveria ser algo muito desejado¹⁹⁹.

De facto, só a este grupo de privilegiadas era concedida a dignidade de ver a imagem da Virgem “nua”, como realmente era – não completamente esculpida, mas “inacabada” (adjetivo de não achamos totalmente apropriado visto que o talhe fica simplificado propositadamente) na maioria dos casos -, segredo que só elas saberiam. Contudo, como veremos adiante, este segredo seria de alguma forma transplantado para muitos contextos domésticos, ou seja, oratórios privados, onde cada crente poderia ter a sua mini-imagem para vestir, que também poderia ter essa estrutura sintetizada.

Não era qualquer pessoa que podia ter a honra de ser camareira ou aia de uma imagem sagrada, até porque, como nos explica Albert-Llorca²⁰⁰, com esse privilégio vinham grandes responsabilidades, incluindo monetárias, como a manutenção do enxoval da Imagem, o que à partida excluía desta função as senhoras sem posses.

Isto contribuía, ainda mais, para o desejo de ser uma das camareiras, visto que lhe confirmaria algum estatuto junto da sociedade em que se inseria.

Tal como uma rainha, princesa ou dama de grandes posses, que era ajudada pelas suas camareiras ou damas-de-companhia a vestir-se, a imagem da Virgem era preparada para se apresentar em público – uma preparação ritual (e por vezes hierárquica – podia haver uma camareira-mor e outras camareiras secundárias²⁰¹), em que nenhuma etapa era descurada, e que se iniciava com as roupas brancas e acabava com as joias.

¹⁹⁸ ALBERT-LLORCA, Marlène – « La Vierge mise à nu par ses chambrières », *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁹⁹ Sobre a necessidade de serem mãos femininas a vestirem as Imagens de Nossa Senhora F. Diego Henriquez (*Verdadera fortuna de las Canarias y Breve noticia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Pino de Gran Canaria*, 1714) descreve um milagre perpetrado pela imagem da *Virgen de las Nieves* (de las Palmas) quando o Cónego D. Pedro de Escobar Pereira (1617-1673) ofereceu um vestido à dita imagem e foi com a sua família ao Santuário para a ver com o seu novo traje. Relata o F. Diego que quando as mulheres começaram a tirar as vestes à imagem, perante todos os presentes, esta terá torcido o rosto para o lado. Ficando todos espantados, perceberam que tal gesto se devia ao pudor da Virgem, que não gostava de se ver despojada na presença de homens, pelo que estes saíram. Restando apenas mulheres na sua presença, a imagem voltou a virar o rosto. Cit. por PÉREZ MORERA, Jesús – “Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves” in *María, y es la Nieve de su Nieve, Favor, Esmalte y Matiz*, catálogo de exposição (coord. Jesús Perez Morera), Espacio Cultural Rafael Daranas, Casa Massieu Tello de Eslava, Santa Cruz de la Palma, Edição Obra Social y Cultural de Cajacanarias, 2010, p. 42.

²⁰⁰ *Idem*, pp. 2-5.

²⁰¹ *Idem*, p. 4.

Mas, mais do que uma questão de veneração e devoção, por vezes tais enxovais tão completos deviam-se a uma demonstração de riqueza por parte quer da camareira, do patrocinador de determinada imagem, da instituição responsável por ela, ou da comunidade paroquial ou territorial à qual tal imagem traz notoriedade, resultando de ofertas institucionais ou pessoais.

Elisabetta Silvestrini²⁰² fala-nos da importância da identidade territorial que algumas imagens de vestir representam, tornando-se símbolos de determinada comunidade. De facto, muitas delas são alvo de grandes peregrinações e as festividades em torno delas contribuem economicamente para o desenvolvimento da região, pelo que faz sentido que a comunidade retribua e enriqueça a sua Imagem.

A autora explica que a imagem é premeditada com um dote, como se se tratasse de uma noiva, que recebe um enxoval em vestuário e joias, imprescindível para levar a cabo o seu papel de representante da comunidade²⁰³ – neste caso estamos a falar do momento da encomenda da imagem, a cargo de uma confraria, irmandade, convento ou paróquia, feita em nome do coletivo portanto, que já inclui o enxoval inicial.

Mas este enxoval, devido à fácil degradação dos materiais têxteis (ainda mais se tivermos em conta que estes são sujeitos a condições atmosféricas instáveis quando saem em procissão) vai sendo renovado continuamente quando necessário.

Esta renovação é um dos argumentos que vêm destronar a crença geral de que esta imaginária se tornou popular pelo seu custo menor relativamente a outras tipologias.

Cuesta Mañas defende que, pelo contrário, a encomenda e manutenção desta imaginária estava associada a elites, devido aos grandes gastos que impunha²⁰⁴. Ainda que a escultura em si tivesse custos menores, era necessário adquirir as vestes – vários conjuntos para usar como já vimos nas diferentes épocas do calendário litúrgico ou pelo

²⁰² SILVESTRINI, Elisabetta – “La Effigi «da Vestire». Nota Antropologiche” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, disponível em-linha em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/Silvestrini.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna), s/ paginação.

²⁰³ *Idem*, s/ paginação.

²⁰⁴ CUESTA MAÑAS, José – “Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas”, *Op. Cit.*, p. 178.

menos dois, um para uso diário e outro para uso processional - e os acessórios de ourivesaria.

No entanto, como muito bem refere Cristina Fernandes, *“o fenómeno religioso, quer sob o ponto de vista dos rituais quer sob o ponto de vista das crenças, constitui uma realidade complexa que se vai modificando ao contacto com a organização social onde está insito”*²⁰⁵.

Como tal, com a extinção das Ordens Religiosas, com a laicização do Estado, o fim da monarquia e, eventualmente, uma menor apetência das camadas jovens da sociedade em manter as tradições, obviamente que a subsistência da maioria das imagens de vestir de meios mais pequenos, se foi mantendo por pequenas faixas da comunidade e, conseqüentemente, o esplendor dos seus enxovais também se foi perdendo. Hoje são comuns as brilhantinas e os tecidos lustrosos industriais (e duvidosos) nas imagens que inicialmente teriam roupagens com outra dignidade.

Segundo Silvestrini, era uma prática deveras comum entre as senhoras nobres, a oferta dos seus vestidos de baile às imagens da Virgem, ato descrito testamentariamente. Por sua vez as ofertantes pediam para ser sepultadas em hábitos monacais simples. Era um ato penitencial de desprendimento das riquezas e prazeres terrenos e de preparação da morte - “orações materializadas”, pagamentos de promessas, agradecimentos por graças recebidas ou formas da devota estar ligada diretamente à santa ou santo, através da doação de vestes por ela usadas²⁰⁶. Assim, as vestes doadas por vezes têm o carácter de *ex-votos*. O mesmo acontecia com outros objetos de uso civil, nomeadamente de joalharia, dos quais falaremos adiante.

Assim, a par do desejo de imputar movimento às imagens, esta prática remota de oferecer vestes e outros objetos de valor às imagens, em troca de “favores” ou por gratidão, estará na génese das imagens de vestir.

Tal como vestuário de gala, não é de estranhar que se oferecessem também enxovais de roupa branca. Estando as mulheres ligadas tradicionalmente à manufatura

²⁰⁵ FERNANDES, Cristina Célia Oliveira – “O Livro dos Milagres de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães” in *Lusitania Sacra*, 2ª Série, nºs 13-14, Centro de Estudos de História Religiosa – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2001-2002, p. 597.

²⁰⁶ SILVESTRINI, Elisabetta – “La Effigi «da Vestire». Nota Antropologiche”, *Op. Cit.*, s/ paginação.

têxtil, sabendo de costura e bordado, parece-nos que seria uma prática comum que estas dotassem a sua Santa de peças feitas por elas.

No entanto, como já vimos pelas várias Constituições Sinodais citadas acima, a aplicação de vestidos emprestados ou ofertados por leigos era desaconselhada.

Também Duarte Nuno Chaves, no seu estudo sobre a Procissão das Cinzas dos Terceiros Franciscanos de Ribeira Grande (S. Miguel, Açores), atesta o significado que esta tradição tinha para a comunidade da cidade, importância que se manifestava materialmente através das imagens de vestir que integravam a mesma e com as quais havia uma intimidade maior através do ritual de mudança de vestes.

Nestas funções de vestir os santos e decorar os seus andores participavam várias pessoas oriundas da nobreza, mulheres leigas e freiras dos mosteiros da região. Depois da procissão, algumas das roupas voltavam à casa de quem as tinha criado, o que segundo este autor testemunha *“uma legitimação do património processional terciário como uma herança da comunidade”*²⁰⁷.

Em Portugal, foram várias as imagens de vestir da Virgem que ficaram notórias pela associação da realeza, como veremos de seguida.

Uma das suas invocações mais agraciadas pelos monarcas ao longo da História foi a da Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães.

A Colegiada de Guimarães foi constituída no século XII num antigo mosteiro fundado por Mumadona Dias, viúva do Conde Hermenegildo Gonçalves, devido ao aumento da devoção a Santa Maria de Guimarães e do património fundiário vindo do estatuto concedido pelo Conde D. Henrique²⁰⁸. A partir da sua constituição seria continuamente privilegiada pelos reis portugueses que tinham a Senhora de Guimarães como protetora do Reino.

Inicialmente tida apenas como Santa Maria de Guimarães, passa a designar-se de Nossa Senhora da Oliveira devido ao reverdecimento de um antigo tronco de oliveira em

²⁰⁷ CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»*, Op. Cit., pp. 171-172.

²⁰⁸ FERNANDES, Cristina Célia Oliveira – *“O Livro dos Milagres de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães”*, Op. Cit., pp. 599-600.

1342 segundo o Livro dos Milagres. Depois deste feito outros seriam testemunhados, como a cura de cegueira, de paralisia, de mudez ou surdez para referir alguns²⁰⁹.

D. Afonso Henriques terá invocado as suas graças, e descansado a sua espada no seu altar, antes da Batalha de Ourique (1139)²¹⁰. D. Sancho I deixa em testamento à imagem da Senhora mil morabitanos (1209), os seus sucessores confirmam e renovam os estatutos e privilégios da Colegiada.

Posteriormente, D. João I agradece-lhe a vitória na Batalha de Aljubarrota (1385), oferecendo-lhe o loudel (veste militar constituída por várias camadas de pano, hoje no Museu de Alberto Sampaio) que havia usado na mesma e confirmando os privilégios da Colegiada de Guimarães.

As dádivas à Senhora multiplicam-se.

Num inventário do séc. XV referem-se joias que a Nossa Senhora usava nas festas, cintas de ouro, chapas de prata, biqueiras de prata, pedras, anéis de ouro, anéis de prata, a “*anella*” de âmbar, coroas, véus, a “*chapuzeta*” do “*ffilho de santa maria*”, mantilhas e uma capa que terá curado uma doença de D. Afonso V (1432-1481). Por altura do inventário de 1527, o ourives João Rodrigues concertou algumas peças do património da Colegiada, entre as quais alguns adornos da Virgem como uma coroa de prata, as coifas, uma carapuça de fio de ouro, quatro mantilhas e um broche²¹¹.

Os relatos alegam que os mantos da Senhora da Oliveira teriam propriedades curativas pelo que a Corte portuguesa requisitou dois para Lisboa de forma a curarem Afonso V (1432-1481), e dos quais apenas um regressou a Guimarães²¹². Mais tarde, seria D. João V (1689-1750) quem necessitaria dos poderes de um manto da Senhora da Oliveira devido a uma paralisia²¹³.

Mas são várias as imagens da Senhora da Oliveira e ao que parece todas eram envolvidas em mantos.

²⁰⁹ *Idem*, pp. 604-605.

²¹⁰ MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*, Guimarães, Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier – Braga, 1998, p. 17.

²¹¹ *Idem*, p. 71.

²¹² Luís de Pina *Cit.* por *Idem*, p. 46.

²¹³ MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*, *Op. Cit.*, pp. 206-207.



Imagem 6: Santa Maria de Guimarães, séc. XIII, madeira policromada, 84x32cm (altura x largura), MAS, nº de Inv. MAS E 1, in MatrizNet.

A imagem mais antiga que se conhece, denominada de Santa Maria de Guimarães, por remontar ainda à época pré-milagre da oliveira e hoje exposta no Museu de Alberto Sampaio, está datada do século XIII e não era de vestir. Era uma Virgem em Majestade comum à época, hierática, entronizada e com o Menino Jesus. Em data incerta - alguns apontam para o século XVII²¹⁴, mas terá sido ainda na segunda metade do século XVI - a imagem foi mutilada: retiraram-lhe a coroa, os braços, a cadeira e até o Menino Jesus que se sentava ao seu colo.

Apesar das razões para estas amputações não serem certas, supõe-se que tenham ocorrido para que a imagem pudesse ser totalmente vestida.

Segundo M^a Adelaide de Moraes estas alterações ter-se-ão dado depois da criação da Confraria de Nossa Senhora da Oliveira em 1585 e com a organização da procissão de 15 de Agosto para celebração da Assunção da Virgem, na qual a imagem da Senhora da Oliveira saíria do altar para as ruas²¹⁵. A autora atenta que a razão das vestes pode vir de uma tentativa de aproximação às “gentes” ou a uma humanização do culto.

Por esta altura e cinco anos depois, fizeram-se novos inventários dos bens da Colegiada e são muitos os acessórios da imagem (ou imagens), doações de devotos devidamente identificados na inventariação. Contam-se vestidos, roupões, saias, gibões, vasquinhas (jalecas), mantéus, chapéus, mantos e joias. Entre os dadores encontram-se o já referido D. Afonso V, a Infanta D. Beatriz (irmã de D. Manuel), cónegos, nobres, gente mais humilde, com vestes vindas de Inglaterra, Madrid, Índia, China, ou feitas de saias já gastas da Senhora²¹⁶. Quando D. Pedro II subiu ao trono, enviou à Colegiada um manto para a Senhora e relíquias da Virgem²¹⁷.

²¹⁴ MatrizNet, IMC, Ficha de Inventário da escultura “Santa Maria de Guimarães”, nº de Inv. MAS E 1, Museu de Alberto Sampaio, www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=6081.

²¹⁵ MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*, Op. Cit., p. 94-95.

²¹⁶ *Idem*, pp. 95-97, 101.

²¹⁷ *Idem*, p. 189.

Também seria esta imagem que seguia em procissão a 2 de julho, dia da Visitação (a Santa Isabel), com vestes de “viagem”, de chapéu e apoiada num bordão²¹⁸.

De facto, esta imagem tinha um enxoval variadíssimo, que lhe permitia alterar as vestes consoantes as várias celebrações do ano: roxo na Septuagésima, branco bordado a dourado na Páscoa, vermelho em Maio (pela festa do Espírito Santo), novamente de branco pela celebração da Santíssima Trindade, depois como romeira (para a Visitação), e azul em Agosto²¹⁹.



Imagem 7: Nossa Senhora da Oliveira, 1376-1400 (?), prata dourada, 46,4x19 (altura x largura), MAS, nº de Inv. MAS O 50, in MatrizNet.

Outra imagem da Senhora da Oliveira, de prata dourada e datada de finais do século XIV, também saía em procissão e, segundo os Inventários dos bens da Colegiada, era igualmente envolvida por mantos.

A dada altura, em data também incerta mas apontada para o século XVII²²⁰, passou a usar-se uma imagem de roca (com armação a substituir pernas, que começa um pouco abaixo da cintura) que vem substituir a imagem de madeira mais antiga (designada de Santa Maria de Guimarães).

Falamos de três imagens distintas, duas delas que não eram de vestir mas que eram envolvidas com mantos e outra propositadamente de vestir, visto que é de roca, mas cuja datação se desconhece. De facto não sabemos certezas sobre se a imagem de vestir atual é a que substituiu a imagem antiga medieval, ou se antes existiu ainda outra imagem de roca.

²¹⁸ *Idem*, p. 147.

²¹⁹ *Idem*, p. 167.

²²⁰ *Idem*, p. 191. Também contactámos a Dr.ª Maria José Meireles, do Museu de Alberto Sampaio (Guimarães), que mantém a atribuição dessa escultura ao séc. XVII, devido à sua ainda patente rigidez, que torna pouco verosímil a sua feitura no século XVIII. No entanto, não se conhece documentação que comprove esta suposição.



Imagem 8: Imagem de roca atual de Nossa Senhora da Oliveira, habitualmente no altar-mor da Igreja da Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães), atribuída ao séc. XVII (?).

No estudo “Manto de Nossa Senhora da Oliveira”²²¹ levado a cabo pelo Instituto Português de Conservação e Restauro, a análise dos vários Inventários de bens da Colegiada levou à conclusão que inicialmente as peças têxteis associadas à função de vestir a Nossa Senhora da Oliveira são sobretudo de envolvimento, ou seja mantos, capas e mantilhas e que, provavelmente, serviam para a imagem antiga de madeira e para a imagem de prata.

Em Inventários do século XVII surgem, no entanto, várias peças específicas de traje civil feminino oferecidas à Nossa Senhora – estas peças constituíam ofertas para o património da Colegiada com os nomes dos ofertantes identificados: muitas seriam adaptadas ou reaproveitadas para vestirem as imagens, como se lê no Inventário de 1631. No entanto, não há certezas se já existia por esta altura uma imagem de roca ou se esses aproveitamentos se destinam à imagem antiga mutilada e à de prata.

Já no Inventário de 1756 (o único do século XVIII) essas peças de vestuário específicas não são referidas, sendo-nos identificados vestidos ou conjuntos de manto-vestido ou saia, que já apresentam um padrão – um padrão a ser usado pela imagem de roca, que já tinha um figurino fixado nesta época²²².

Neste inventário há também uma divisão entre os vestidos e mantos da “*Nossa Senhora grande*” – que supomos ser já a de roca - e os mantos e véus da “*Nossa Senhora piquena*”²²³, que possivelmente era a de prata.

²²¹ SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira. Museu de Alberto Sampaio – Guimarães*, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

²²² *Idem*, p. 21.

²²³ OLIVEIRA, António José de – “O Inventário do Património Móvel do Tesouro da Sacristia da Colegiada de Guimarães (1756-1769) in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2006-2007, I Série, vol. V-VI, p. 417-418.



Imagem 9: Conjunto de 1728 (que inclui o manto oferecido pelo rei D. João V), MAS (Guimarães), nº de Inv. MAS TD 1. In MatrizNet.

De referir que em nenhum dos inventários se refere especificamente a imagem de madeira mais antiga, nem uma qualquer imagem de roca²²⁴ (simplesmente “*Nossa Senhora grande*”).

Em 1742, D. João V é “*acometido duma paralyisia*”. Em Guimarães, logo se declaram oito dias de preces e a exposição do Santíssimo e ainda se envia ao rei “*um manto e um vestido de Nossa Senhora da Oliveira para se embrulhar e sarar*”²²⁵.

Em agradecimento, El-Rei oferece um manto a Nossa Senhora²²⁶ e a Confraria manda fazer o vestido para completar um conjunto²²⁷. Este conjunto já apresenta o figurino-padrão usado para

vestir a imagem de roca – composto por manto, corpinho²²⁸, mangas soltas²²⁹ e saia e que se terá fixado em finais do século XVII²³⁰.

²²⁴ SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira*, Op. Cit., p. 21.

²²⁵ MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*, Op. Cit., pp. 206-207.

²²⁶ Enquanto no MatrizNet, a Ficha de Inventário do manto, disponibilizada pelo Museu Alberto de Sampaio, informa que este foi oferecido em 1728, M^ª Adelaide de Moraes indica no seu estudo que a oferta se terá dado em 1742, após uma doença que atingiu D. João V. Veja-se MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*, Op. Cit., pp. 206-207 e MatrizNet, IMC, Fichas de Inventário das peças com os nºs de Inv.: MAS TD 1 (5), MAS TD 1 (1/5); MAS TD 1 (3/5), Museu de Alberto Sampaio, <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=6957>.

²²⁷ No MatrizNet as Fichas de Inventário disponibilizadas pelo Museu Alberto de Sampaio, e identificadas acima, referem que tanto o manto como o vestido foram oferecidos por D. João V, no entanto, segundo o Inventário da Colegiada de 1756, só o manto foi oferta do Rei, sendo o restante encomendado pela Confraria, de forma a fazer-se um conjunto de manto e vestido. Ver OLIVEIRA, António José de – “O Inventário do Património Móvel do Tesouro da Sacristia da Colegiada de Guimarães (1756-1769) in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2006-2007, I Série, vol. V-VI, p. 417.

²²⁸ Elemento justo ao tronco – espécie de corpete, mas sem a estrutura rígida do mesmo – cintado, decote redondo e subido, com mangas abertas e compridas, designadas por “mangas pendentes”. Segundo SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira*, Op. Cit., p. 17.

²²⁹ Mangas pequenas e justas. Segundo SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira*, Op. Cit., p. 18.

²³⁰ *Idem*, p. 32.



Imagem 10: Esquema com os vários elementos do figurino da imagem de roca da Senhora da Oliveira, fixado na 2ª met. do séc. XVII: manto, “corpinho” com “mangas pendentes”, mangas justas e saia. In SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.), pp. 16-18.

Assim, sabemos que esta imagem de roca já existia nesta altura e com um padrão de vestes definido, que se aproxima do traje feminino civil ibérico do século XVII/início do século XVIII, ainda que apresente elementos em desuso²³¹ como as mangas abertas “pendentes” e o decote subido, além do manto, os quais se explicam com a tentativa de conceder à imagem sacra algum pudor e decência.

Podemos supor que a imagem de roca terá substituído a antiga imagem de madeira mutilada algures na segunda metade do século XVII. Ou terá sido antes?

Em 1629 era impresso em Leão o livro *“Pastoralis Sollicitudinis, sive de officio et potestate Episcopi”*, de Agostinho Barbosa, onde se vê, na página da dedicatória, uma gravura da Nossa Senhora da Oliveira, à qual o autor devota a obra. Na gravura vemos uma Senhora da Oliveira que apresenta já esse “corpinho” com mangas pendentes, as mangas justas, a saia e o manto (ver Img. **Anexos 9**).

Uma pintura de José de Avelar Rebelo (n. 1600/1610 ?), Lisboa, datada de 1649, mostra também a Virgem vimaranense com uma aproximação a este figurino (ver Img. **Anexos 8**).

Deveremos considerar que estas se tratam já de representações da imagem de roca, ou que se trata ainda da imagem de madeira antiga e que esta já vestia roupas com o figurino-padrão descrito, o qual seria depois adotado para vestir também a imagem nova?

As pequenas esculturas da Nossa Senhora da Oliveira, que nos chegam desde o século XVII, mostram igualmente o mesmo padrão no figurino usado (ver Img.s **Anexos 10-13**).

²³¹ *Idem*, p. 20.

No entanto, além das peças referidas (manto, corpinho, mangas pendentes e justas e saia), estas esculturas, e também a gravura de 1629 e a pintura de Avelar Rebelo, mostram também o uso da coifa²³², a qual já não se aplica na imagem de roca atualmente e também não vem referida no Inventário de 1756.

Perguntamo-nos se a coifa se usou apenas na antiga imagem de madeira mutilada (exatamente para esconder os danos causados pela retirada da sua coroa original) – a qual terá sido assim retratada na gravura, por Avelar Rebelo e por estas pequenas esculturas que perduraram aquela iconografia e a cristalizaram na tradição vimaranense; ou se também era usada inicialmente na imagem de roca, sendo depois deixada e substituída por uma peruca que imita cabelo natural.

Outro dado que vem de alguma forma suscitar mais confusão é a descrição da imagem da Nossa Senhora da Oliveira, do Fr. Agostinho de Santa Maria, no seu *Santuário Mariano* (Tomo IV, impresso em 1712):

*“A Senhora he quasi de estatura natural, he de vestidos, & tem muytos, & preciosos, que lhe offereceraõ as Rainhas, & Senhoras deste Reino: não tem Menino, está com as mãos postas, & está colocada no meyo da tribuna do Altar mayor.”*²³³

O *Santuário Mariano* é uma obra particularmente importante porque o seu autor teve sempre o cuidado de indicar quando as imagens são esculpidas e estofadas, “de vestidos”, “de roca”, ou quando são completamente esculpidas mas mesmo assim são tradicionalmente vestidas devido a questões devocionais – questão que aprofundamos adiante.

Habitualmente, quando se trata de uma imagem de roca, isso é claramente identificado. Neste caso, o autor designa a imagem que está no altar como “de vestidos”, o que coloca muitas perguntas, tendo em conta que estamos em 1712.

Por um lado se a imagem é “quase de estatura natural” não nos parece que seja a antiga imagem mutilada (84cm de altura) e, além disto, noutros casos em que a escultura

²³² Peça de cobrir a cabeça, normalmente de tecidos leves e claros. Segundo SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira*, Op. Cit., p. 21.

²³³ MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuário Mariano, E Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, em graça dos Prêgadores, & dos devotos da mesma Senhora*, Lisboa: Oficina de António Pedrozo Galrao, 1712, Tomo IV, p. 60.

foi adaptada para ser vestida, o autor refere-o, pelo que julgamos que se fosse essa imagem mutilada, Agostinho de Santa Maria o diria. Nas suas descrições costuma também indicar a posição das mãos ou braços das imagens, e a expressão “está com as mãos postas” suscita-nos alguma inquietação já que não percebemos se com isto quer dizer que as mãos estão juntas sobre o peito – como vemos na imagem de roca atual.

Obviamente que devemos sempre ter em conta que as descrições do Santuário Mariano não são absolutamente fiéis, ou estão incompletas, dado que não sabemos quando o autor viu de facto a peça ou se se baseia em relatos de terceiros (neste caso no fim da sua descrição, cita vários autores que escreveram sobre a Senhora da Oliveira). Fr. Agostinho pode não ter visto de facto a estrutura interior da imagem, sabendo apenas que ela era de vestir e transmitindo apenas esse facto.

Claro que, como já foi mencionado, pode ter existido outra imagem de vestir e não de roca, antes da atual de roca. Muitas hipóteses, poucas certezas.

Fica a dúvida quando à data precisa em que se começou a usar a imagem de roca, restando, contudo, a certeza quanto à variedade e riqueza do seu extenso enxoval – quer aquele que se constituiu através de ofertas de devotos e que consistia em peças de roupa civil que terão sido adaptadas à imagem e a outros paramentos da Colegiada; quer aquele que se constituiu por encomenda da Confraria – cuja importância reside ainda no facto de ter sido completado continuamente ao longo de séculos.

Outro exemplo significativo para a imaginária de vestir, situa-se igualmente em Guimarães e está também ligado à realeza portuguesa, apresentando um dos enxovais mais completos e ricos de que tomámos conhecimento em Portugal.

Trata-se do conjunto da Sagrada Família, atualmente na Igreja de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, mas que foi oferecido em 1748 ao Convento de Capuchinhas da Madre de Deus pelo capelão do rei D. João V, Luís António da Costa Pego.

O rei deu a coroa de prata à Nossa Senhora, o príncipe D. José, ofereceu o resplendor, também em prata, ao santo do seu nome e a Princesa Dona Maria e as Infantas Dona Maria Ana e Dona Francisca Doroteia bordaram as vestes que cobririam as imagens. O conjunto escultórico foi benzido pelo Patriarca de Lisboa, D. Tomás de

Almeida, no Palácio dos Condes de Avintes, antes de seguir viagem até Guimarães. Ao chegar à cidade, é recebido em festa pelos populares e pelos religiosos²³⁴.

Uma vez por ano, na celebração da Senhora dos Prazeres, este conjunto saíria em procissão, ostentando as suas majestosas vestes, continuamente renovadas. Viria mais tarde, após a extinção das Ordens Religiosas, a ser comprado pela Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, continuando assim a prestar-se ao culto público e as peças a serem vestidas pelas suas aias²³⁵.



Imagem 11: Imagens de S. José (110x46x71cm), da Virgem (114x46,5x54cm), ambas de roca, e do Menino Jesus (35x14,5x11cm). Antigo convento da Madre de Deus de Guimarães, 1748, Real Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Senhor dos Passos. Fotografia Manuel Correia e Xavier Antunes.

Enquanto a figura do Menino Jesus é perfeitamente esculpida em vulto, as imagens de Nossa Senhora e de S. José são de roca. Como devem apresentar-se de joelhos, a genuflexão, que no caso de S. José se pretendeu visível, foi introduzida além da estrutura de roca e através da diminuição da sua altura.

Nas duas imagens estas estruturas estão forradas por tecido e os braços apresentam articulações no lugar dos cotovelos e ombros no caso de S. José, e no caso da Virgem também no lugar dos pulsos. Apresentam pintura de carnações na cara, pescoço e mãos, sítios onde estão perfeitamente esculpidos. Nos restantes corpos têm uma estrutura e pintura simplificadas.

Enquanto S. José apresenta o cabelo e a barba entalhados, a Senhora necessita da aplicação de uma peruca.

Desconhece-se o autor ou autores deste grupo escultórico²³⁶, mas reconhece-se-lhes a enorme expressividade e delicadeza nos rostos e gestos das imagens, além do

²³⁴ MORAES, Maria Adelaide Pereira de – “Nossa Senhora Madre de Deus, de Guimarães: história de umas imagens” in *Nossa Senhora Madre de Deus de Guimarães: Alfaias*, catálogo, Civilização Editora, Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, Museu de Alberto Sampaio, 2004, pp. 25-27.

²³⁵ *Idem*, pp. 27-29.

²³⁶ MAURÍCIO, Rui – “O grupo escultórico da Madre de Deus” in *Idem*, p. 31.

engenho das estruturas “invisíveis” essenciais para os efeitos finais perceptíveis ao público geral.

Desde a sua origem, até ao século XX, seriam sucessivas as adições concedidas a este grupo pelas senhoras vimaranenses, desde objetos de adorno em prata e ouro, como novas vestes e roupa branca para envolver as três personagens – do enxoval constam hoje 67 peças têxteis – as quais se foram adaptando às modas das várias épocas (nomeadamente aos novos padrões dos tecidos), mas que seguiram quase sempre o mesmo formato²³⁷.

O corte do vestuário da Virgem²³⁸ segue a moda da corte portuguesa do século XVIII, que por sua vez era influenciada pela moda francesa. Constituído por manto, saia, corpete (de corpo justo, com decote, na maioria das peças, oval e liso e terminação em bico), mangas e manguitos, mas ao qual também podia ser adicionado um cinto com laço e uma fita também com laço para lhe ornar o pescoço. Existem ainda camisas, saiotes, golas e punhos de roupa branca que completavam os conjuntos.

O seu cabelo castanho-dourado, aos caracóis, podia ser coberto por um véu, do qual existem exemplares em tule do século XIX e XX, encimado ainda por uma coroa.

Segundo M^a Queirós Meireles, com o passar dos tempos os bordados tornaram-se mais simples e sem a qualidade inicial, compensando-se essa decadência com tecidos coloridos e novas texturas²³⁹. Existem também peças feitas com aproveitamentos de tecidos anteriores à data de execução, que provavelmente adaptavam tecidos de vestidos oferecidos por devotas, dos quais, como informa a autora, muitos eram os seus vestidos de casamento, ou outros “*com semelhante valor simbólico*”²⁴⁰.

Um dos pontos fortes deste enxoval é que na sua variedade, a qual reflete técnicas, tecidos e ornamentos diferentes usados ao longo dos séculos XVIII-XIX, existe uma coerência transversal: as peças mais recentes, não rejeitam novos padrões e não envergonham os exemplares mais antigos (ver Img.s **Anexos** 14-15).

²³⁷ MEIRELES, Maria José Queirós – “Os têxteis do enxoval da Madre de Deus, de Guimarães” in *Idem*, pp. 49-53.

²³⁸ Por questões temáticas e de economia de espaço optámos por destacar apenas o vestuário da Virgem. O restante enxoval das imagens de S. José e do Menino Jesus pode ser consultado no catálogo citado acima.

²³⁹ *Idem*, pp. 50-53.

²⁴⁰ *Idem*, p. 53.

Esta é uma questão que nos afigura essencial ao falar de imagens de vestir. Como já foi referido acima, muito do valor desta imaginária é retirado através da aplicação de vestes que não fazem justiça ao que eram as suas roupas originais ou porque essas peças iniciais estão deixadas à degradação.

Compreendemos que provavelmente na maioria dos casos atuais, principalmente nos meios pequenos, isso se deve essencialmente à falta de recursos económicos para a aquisição de vestes mais aprimoradas ou para serviços de conservação e restauro, tal como acontece com muita da imaginária de vulto espalhada pelas nossas igrejas.

As imagens continuam, assim, a envergar trajes que tentam em vão imitar o primor de outrora.

No entanto, este “desleixo” não deve ser apenas justificado com a falta de meios, já que muitas das imagens de vestir ainda em uso, enquanto protagonistas de procissões que resultam em peregrinações e romarias importantes (que contribuem economicamente para o desenvolvimento das suas cidades), com certeza não têm esse problema. Por outro lado, muitas imagens de vestir encontram-se hoje ao cuidado de instituições de carácter cultural que deveriam ter um papel ativo aquando as escolhas feitas na renovação das roupas.

Naturalmente as vestes podem e devem ser substituídas, preservando-se as anteriores nas melhores condições possíveis (recorrendo sempre a aconselhamento técnico). Mas ao haver substituição, deve haver uma adaptação consciente à contemporaneidade e sem se diminuir o valor estético das vestes com essa mudança.

Damos aqui um exemplo francês.

Em finais de 2008, alguns criadores de alta-costura profissionais e amadores (incluindo uma escola de Design) foram convidados pela Association Pour la Promotion du Patrimoine de la Daurade, a produzir novas vestes pensadas por eles para a imagem da *Vierge Noire* de Notre-Dame-la-Daurade de Toulouse²⁴¹, respeitando o corte das vestes (de forma a poderem vestir a estátua), mas reinventando a sua aparência com um toque de contemporaneidade.

²⁴¹ “Six Nouvelle Robes pour la Vierge Noire” in *LADEPECHE.fr*, publicado a 04/11/2009, <http://www.ladepeche.fr/article/2009/11/04/707858-six-nouvelles-robres-pour-la-vierge-noire.html> .

Os resultados – uns mais arrojados e outros mais consensuais - além de fazerem jus às vestes anteriores pela nobreza e pelo valor estético conseguido, interpretam as várias facetas assumidas pela Virgem ao longo da História da Cristandade, têm em conta a História do seu enxoval e aplicam-se às épocas do calendário litúrgico.



Imagem 12: “Battle Dress” de Jean-Charles de Castelbajac. Fotografia de Sylvain Pretto.

O “vestido de batalha” em padrão camuflado criado por Jean-Charles de Castelbajac (n. 1949) evoca o lado protetor de uma Virgem forte para a qual os crentes se voltam em tempos de conflito; Franck Sorbier (n. 1961) projetou um elaborado vestido de festa em seda, com bordados em fio de ouro, renda, pérolas e missangas de vidro; Jean-Michel Broc desenhou um vestido de Maio de tons claros com aplicação de pequenos

laços que pontuam o vestido com cor, e um vestido de Quaresma que evoca o luto através dos tons ameixa, e a renovação através das fitas verdes²⁴² (Imgs **Anexos** 17-20).

Desta forma, não só se conseguiu envolver a comunidade e alertar para a preservação do património religioso e para a sua valorização, como se acrescentou ainda mais valor artístico ao enxoval pré-existente e, por consequência, à própria imagem e à sua História.

Por fim, espaço para referir ainda, e inevitavelmente, a Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa.

O conceito da Imaculabilidade da Virgem – ou seja, a ideia de que a Virgem terá sido concebida sem pecado tal como Cristo - remonta, ao que parece, à Inglaterra do séc. XI. A Imaculada Conceição foi desde então defendida pelos franciscanos e jesuítas, mas rejeitada pelos dominicanos – a discussão durou séculos e atingiria o seu auge na época

²⁴² *Ícône de Mode* (du 4 Novembre 2011 au 25 Mars 2012), Dossier de Presse, Musée des Tissus et Musée des Arts Decoratifs de Lyon, disponível *em-linha* em <http://www.mtmad.fr> (ver as exposições anteriores).

barroca. Só em 1854 seria aclamado pela Santa Sé como um Dogma, por ordem de Pio IX, após uma votação das Dioceses²⁴³.

Mas, apesar da demora da sua definição pelo Vaticano, há muito que a conceção sem mácula da Virgem era sustentada por parte do clero, por várias monarquias e pelo povo que a festejava.

A Península Ibérica, especialmente a Espanha, foi um dos grandes sustentáculos.

De facto, a sua iconografia²⁴⁴, após uma evolução que muitos consideram ter origem numa mistura entre modelos concecionistas já medievais, como a Árvore de Jessé, e os relatos de S. João Evangelista sobre a Mulher Apocalíptica, terá sido cristalizada pela pintura de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) ainda no século XVII.

Ainda no rescaldo da Restauração em 1640, D. João IV, o primeiro rei da Casa de Bragança, procurava legitimar a sua governação, quer a nível internacional, quer no próprio país. Parte da sua “campanha de propaganda”²⁴⁵ consistiu na defesa da Imaculada e na proclamação da Nossa Senhora da Conceição como Padroeira e Rainha de Portugal.

Em 1644, Nuno da Cunha, um jesuíta, reitor do Colégio de Coimbra, aconselhava o rei a imitar D. Afonso Henriques que havia consagrado o reino ao manto protetor da Virgem de Claraval, de forma a evitar a ocupação dos territórios reconquistados²⁴⁶. Nas Cortes de 1645 e 1646 toma-se a decisão final e a 25 de Março de 1646 representantes da Corte e da Igreja juram a defesa da imaculabilidade da Virgem.

²⁴³ Existem inúmeras publicações sobre a evolução da Ideia da Imaculada Conceição, pelo que não consideramos necessário aprofundar aqui a questão. Veja-se GÁMEZ MARTÍN, José – “La Inmaculada Concepción, Patrona de los Reinos de España y Portugal. Devoción, Monarquía y Fiesta en la Edad Moderna” in *Iberismo. Las Relaciones entre España y Portugal. Historia y Tiempo Actual. Y Otros Estudios sobre Extremadura*, Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007, pp. 181-194; *Inmaculada: 150 Años de la Proclamación del Dogma*, cat. exp. (dir. Enrique F. Pareja Lopez), Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Mayo-Noviembre de 2004, Sevilla: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004; *Inmaculada*, cat. exp. (coord. Clementina Julia Ara Gil), Catedral de Almudena, Mayo-Octubre 2005, Madrid: Conferencia Episcopal Española/ Fundación Las Edades del Hombre, 2005.

²⁴⁴ A evolução da iconografia da Imaculada Conceição e da Nossa Senhora da Conceição serão abordadas de forma mais aprofundada na Parte 2 da presente dissertação.

²⁴⁵ SOBRAL, Luís de Moura – “Teologia e Propaganda Política numa Gravura de Lucas Vosterman II: A Imaculada Conceição e a Restauração de 1640” in *Do Sentido das Imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa: Estampa, 1996, pp. 147-148.

²⁴⁶ *Idem*, pp. 148-149.

João IV confirma, à semelhança de D. Afonso Henriques, seu “progenitor e primeiro Rei deste reino”, a Nossa Senhora como padroeira da nação, dedicando “muito particular afecto e solenidade” à festa da sua Imaculada Conceição, e concedendo uma “renda” anual de cinquenta cruzados de ouro como testemunho de “tributo e vassalagem”, à sua casa em Vila Viçosa, “por ser a primeira que houve em Espanha desta invocação”²⁴⁷.



Imagem 13: Imagem da Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa.

O culto a Nossa Senhora da Conceição em Vila Viçosa já era significativo mesmo antes de 1646, principalmente no seio da Casa de Bragança²⁴⁸. D. João IV continuava a tradição da realeza portuguesa como eterna devota da Virgem, professando a devoção remota da sua própria linhagem familiar e legitimando, assim, a sua subida ao trono.

De facto, segundo a tradição, a igreja da Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa terá sido fundada pelo Condestável D. Nuno Álvares Pereira (1360-1431) – cujas vitórias em batalha foram atribuídas à intercessão da Virgem – o qual também terá oferecido ao altar-mor do santuário a imagem da Senhora em pedra de Ançã, adquirida em Inglaterra, hoje sumptuosamente vestida.

Se tivermos em conta que a Sereníssima Casa de Bragança foi fundada exatamente com o casamento da filha do Condestável, Beatriz Pereira Alvim (1380-1412), com D. Afonso (1377-1461), filho bastardo de D. João I, não é surpreendente a dedicação desta Casa àquela Senhora de Vila Viçosa.

As duquesas, D. Leonor (c.1480-1512), mulher de D. Jaime I, 4º duque de Bragança (1479-1532) e D. Luísa de Gusmão (1613-1666), esposa de D. João IV, visitavam-na

²⁴⁷ Além disto, em Maio do mesmo ano compromete-se a pagar cinquenta maravedis de ouro a Santa Maria de Claraval, seguindo assim a promessa inicial de D. Afonso Henriques. In *Idem*, pp. 151.

²⁴⁸ ARAÚJO, Maria Marta Lobo de - “Servir a dois Senhores: a Real Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa através dos seus Estatutos de 1696” in *Callipole*, nº 9, 2001, p. 128.

regularmente²⁴⁹. Quando o príncipe D. Teodósio adoeceu em 1653, ano em que viria a morrer, levaram a imagem para a capela real de modo a rezarem pela sua saúde, o que se repetiria em 1792 com a doença de D. Maria I (1734-1816)²⁵⁰. As rainhas e duquesas portuguesas ofereciam-lhe vestidos, entre os quais os dos seus casamentos²⁵¹ (ver Img. Anexos 16).

Tal como se lê no *Santuário Mariano*, a imagem colocada no altar-mor onde tudo era ornado “*com grande majestade e riqueza*”, vestia “*ricas roupas e assim tem muytas e de grande preço e ricas joyas*”²⁵². Marta Lobo de Araújo refere que alguns dos objetos dados à Senhora eram postos à venda no final de cada ano para fazer face às despesas necessárias ao culto ou para comprar novos ornamentos para o seu altar²⁵³.

Segundo Bárbara Elisa Pereira Silveira Menezes²⁵⁴, aia da Imagem da Senhora da Conceição de Vila Viçosa, a tradição de vestir a dita escultura ter-se-á fixado após o Terramoto de 1755, quando uma duquesa de Bragança envolveu a imagem com um manto pela primeira vez. Desde então era função das duquesas vestirem a escultura, mas com a República, essa honra passou para as mãos das senhoras “*das famílias mais respeitadas de Vila Viçosa*”, designadas pelo bispo da diocese.

Contudo, no enxoval da Imagem e do seu Menino, encontram-se vestes anteriores a 1755, atribuídas ao século XVII²⁵⁵.

Assistimos, novamente, a um caso em que a imagem não era originalmente para ser vestida, mas que atualmente é reconhecida por tal. E voltamos a presenciar a

²⁴⁹ *Idem*, p. 128.

²⁵⁰ *Idem*, p. 129.

²⁵¹ DODDS, Jerrilynn D. – “Introduction: Nossa Senhora Imagined” in *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, exhibition catalogue (The Newark Museum, New Jersey), coord.s Maria de Lourdes Simões de Carvalho e Julia Robinson, Lisboa: Gabinete de Relações Internacionais, Ministério da Cultura, 1997, p. 35.

²⁵² MARIA, Frei Agostinho de Santa, *Santuário Mariano e História das Imagens Milagrosas de Nossa Senhora e das Milagrosamente Aparecidas, que se venerão em o Arcebispado de Évora e nos Bispados do Algarve e Elvas seus sufragâneos*, tomo VI, Lisboa, Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1718, p. 210, Cit. por ARAÚJO, Maria Marta Lobo de - “Servir a dois Senhores: a Real Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa através dos seus Estatutos de 1696”, *Op. Cit.*, p. 133.

²⁵³ ARAÚJO, Maria Marta Lobo de - “Servir a dois Senhores: a Real Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa através dos seus Estatutos de 1696”, *Op. Cit.*, p. 133.

²⁵⁴ *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, exhibition catalogue, *Op. Cit.*, p. 165.

²⁵⁵ *Idem*, p. 165.

promiscuidade entre terreno e celeste: um rei a utilizar uma devoção querida pelos súbditos para legitimar o seu governo.

A popularidade das imagens de vestir foi transversal um pouco por todo o país. Sabemos que, além do uso processional comum nos Passos da Paixão, nas Cinzas (e noutras Procissões do calendário litúrgico, sobretudo da Semana Santa)²⁵⁶, teve muita expressão no Norte²⁵⁷ e nas Beiras²⁵⁸ (e cremos que no Alentejo também) ao nível da imaginária mariana.

No entanto, cremos que só uma investigação mais aprofundada e de observação direta de região em região nos poderá dizer em que zona do país se verificou o seu uso com mais intensidade, além de nos permitir perceber padrões tipológicos e técnicos e as suas cronologias.

Não podemos esquecer ainda, os exemplares que nos chegam do contexto da devoção privada, ou seja, as pequenas imagens que se encontravam nos altares dos lares católicos ou nos oratórios pessoais de freiras e frades, que não estavam à vista em igrejas nem saiam em procissão e que atestam diretamente a preferência íntima de cada um.

Assim, encontramos versões de imagens de vestir de dimensões mais pequenas – à parte para referir que também se encontram imagens de vestir pequenas nos altares das igrejas e que algumas até saiam em procissão (lembremo-nos da Senhora da Lapinha, de Sernancelhe, Diocese de Lamego) e por isso a escala menor não implica a sua proveniência de um oratório “privado” – que, enquanto alvo de um fervor muito próprio, tinham enxovais de vestes (exteriores e interiores) e até de joalharia²⁵⁹.

²⁵⁶ Veja-se COSTA, Martins da – “As Procissões na Póvoa de Varzim”, Separata do *Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, Vols. XVII-XVIII, 1978-1979; ROSA, José António Pinheiro e – “Procissões de Faro”, Separata de *Anais do Município de Faro*, Faro: Câmara Municipal, 1972.

²⁵⁷ Veja-se FERREIRA, Ester Augusta Domingues da Costa - *Culto Mariano em Terras de Miranda*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas apresentada à FLUP, Porto, 1971; FEIO, Rui - *Roteiro do Culto Mariano em Terras de Bragança e Zamora*, Bragança: Câmara Municipal de Bragança, 1987; MOTA, Rosa Maria dos Santos – “Senhoras Ouradas do Norte de Portugal” in *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas* (dir. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa), Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2010, vol. 1, pp. 253-271.

²⁵⁸ ESPÍRITO SANTO, Moisés – *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa seguido de Ensaio sobre Toponímia Antiga*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, pp. 31-34.

²⁵⁹ CUESTA MAÑAS, José – “Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas”, *Op. Cit.*, p. 179.

No seu estudo sobre a escultura no contexto doméstico em Múrcia, no primeiro quarto do séc. XVIII - o qual poderemos considerar para o estudo do contexto português - Nadal Iniesta conclui que as iconografias mais presentes nas casas dos murcianos eram relacionadas, em primeiro lugar, com Jesus Cristo – em maior número os Crucifixos, seguidos dos Meninos Jesus – e depois com a Virgem – cuja invocação mais comum era a da Conceição²⁶⁰. Conclui, ainda, que as iconografias mais frequentemente vestidas eram as da Virgem e o Menino Jesus, habitualmente com tafetá, chiffon e cetim, sendo os restantes santos envolvidos com materiais mais pobres. Refere também que a Virgem era ainda ornada com diademas e coroas²⁶¹.



Imagem 14: Senhor dos Passos de vestir de pequena dimensão, na coleção da Casa-Museu de Arte Sacra de Ovar (Reserva), de proveniência e datação desconhecidas. Note-se que é propositadamente para vestir: vêem-se as partes que ficariam visíveis com pintura de carnações e as partes não-visíveis com pintura monocromática diferenciadora (rosa). Conserva cabelos postiços, coroa de espinhos, cruz e o resplendor; **Imagens 15 e 16:** Imagem de vestir de pequenas dimensões da Nossa Senhora das Dores, na coleção da CMASO (Reserva), de proveniência e datação desconhecidas. Apresenta ainda as suas espadas e tem vestida roupa branca, vestido, manto e cabelo postiço.

Nas nossas pesquisas encontrámos sobretudo pequenas imagens de vestir relacionadas com a Paixão de Cristo (sem contarmos com os inúmeros Presépios), quer do Senhor dos Passos, quer da Senhora das Dores ou Soledade (ver *Imgs Anexos 21-27*).

Estas iconografias vão ao encontro do que nos conta José de Freitas Carvalho, no seu estudo sobre o oratório particular na Idade Moderna, onde analisou as orientações

²⁶⁰ NADAL INIESTA, Javier - "La Escultura en el Ámbito Doméstico Murciano (1700-1725)" in *Imafronte*, nº 15, 2000-2001, pp. 199-200.

²⁶¹ *Idem*, pp. 194-195.

dos clérigos sobre como e onde fazer as suas orações e leituras: segundo o Padre Juan Ávila, nas indicações que dá a D. Sancha de Carrillo aconselhando-a a melhor decorar e “ambientar” um oratório (c. 1527-1537), incita-a a recolher-se pelo menos duas vezes por dia - de manhã, para pensar na sacra Paixão de Cristo, e à noite para “*pensar no exercício do próprio conhecimento*”²⁶².

Outra das iconografias mais comuns (se tivermos em conta imagens de vestir de pequenas dimensões), sobretudo em mosteiros, mas também em igrejas e casas particulares, como já se viu através de Nadal Iniesta e do caso de Murcia, é a do Menino Jesus.

E desde cedo as imagens do Menino nu foram vestidas – em Portugal terá sido comum a partir de finais do séc. XVI²⁶³. E, tal como as imagens de Sua Mãe, também as do Menino foram vestidas de roupas profanas. Como nos casos marianos, as imagens do Menino tinham conjuntos que iam desde a roupinha interior aos sapatinhos. Até fraldas se encontram entre os seus enxovais.

É usual lermos associações destas imagens e da forma como foram vestidas a um sentimento maternal das freiras em clausura. Se é facto que as imagens do Menino foram extremamente comuns nos conventos femininos e que naturalmente terão sido recebidas “*numa expressão de ternura*”, parece-nos algo forçado afirmar que “*a graciosidade e as proporções das imagens do pequenino Jesus parece terem despertado o instinto maternal daquelas mulheres, bastantes das quais haviam decepado a vida por coação, por inexperiência ou por fanatismo*”²⁶⁴ ou que os “*seus enxovais profanos, são sem dúvida, fruto de exaltadas imaginações da mal esclarecida educação religiosa dos séculos XVII e XVIII, que por vezes, despoticamente, obrigava à clausura conventual, mulheres estuantes de vida que ansiavam pelo mundo exterior das grades.*”²⁶⁵

Não cremos que seja correto pensar que a construção de tais enxovais tão detalhados e inspirados em figurinos profanos se devia a tal condição. Ainda que isso

²⁶² CARVALHO, José Adriano de Freitas – “Um Espaço de Oração na Época Moderna. O oratório particular: os usos. E também os abusos?” in *Via Spiritus*, 7 (2000), pp. 151-152.

²⁶³ GONÇALVES, Flávio - “O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus” in *Revista de Etnografia*, vol. IX, tomo 1, Julho de 1967, Porto: Museu de Etnografia e História, p. 6.

²⁶⁴ *Idem*, p. 10.

²⁶⁵ FORTUNA, Elisa – “Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII)” in *Brigantia*, vol. II, nº 2/3, 1982, p. 318.

possa explicar em parte o fervor religioso de algumas freiras e devotas, não devemos esquecer que, tal como já referimos anteriormente, fazia parte do quotidiano feminino a ocupação com a manufatura têxtil e como já vimos isso também terá acontecido para inúmeras imagens de Nossa Senhora queridas entre as crentes e entre a comunidade.

Se as imagens de Nossa Senhora eram vestidas como se rainhas se tratassem, o mais normal era que o Menino fosse vestido como um pequeno príncipe.

Ainda que o mais habitual seja vermos um Menino envergando um vestido ou túnica – peça única -, cintado ou não, obviamente com ricos tecidos e bordados, com roupinha interior e eventualmente coroadado ou com um resplendor (ver *Img.s Anexos* 28; 31-32), conhecemos vários exemplos portugueses em que os Pequenos surgem com trajes profanos completos, perucas que imitam os penteados do século XVIII, chapéus e até acessórios com espadas (ver *Img. Anexos* 29). Houve ainda quem os vestisse de cupidos, com direito a arco e flecha²⁶⁶.

São sobejamente conhecidos: o Menino do Santuário de Nossa Senhora da Lapa (Sernancelhe) do século XVIII, que traja uma indumentária à moda francesa, incluindo o chapéu de bicos – teria originalmente uma cabeleira postiça -, seguindo possivelmente as influências da corte de D. João V²⁶⁷ (ver *Img. Anexos* 30); o Menino “Rei” do século XVII do Museu Regional de Lagos (oferecido por uma particular)²⁶⁸; o Menino Jesus “da Cartolinha” da Sé de Miranda do Douro datado do século XVII e que conta no seu enxoval com peças dos séculos XVII, XVIII, entre as quais uma espada de prata e a condecoração da Ordem de Cristo e do século XIX, como a famosa cartola e o laço de pescoço e a indumentária de soldado²⁶⁹; o “Capitãozinho” da Capela de Nossa Senhora do Espinheiro (Serra da Estrela) com a sua farda de soldado do século XIX²⁷⁰; o Menino “Pastor de Almas” do século XIX, proveniente do convento de S. Bento de Cástris (Évora), que

²⁶⁶ Como o exemplar do antigo Convento do Calvário de Évora (que pertencia a uma das últimas freiras, Dona Maria Paula de Almeida) com as referidas vestes de cupido que datam da primeira metade do séc. XIX ou um da coleção do MNMC (Coimbra), do séc. XVIII e proveniente do Mosteiro de Santa Clara. Veja-se GONÇALVES, Flávio - “O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus”, *Op. Cit.*, pp. 18-20 e FORTUNA, Elisa - “Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII)”, *Op. Cit.*, p. 328.

²⁶⁷ GONÇALVES, Flávio - “O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus”, *Op. Cit.*, pp. 14-16.

²⁶⁸ FORTUNA, Elisa - “Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII)”, *Op. Cit.*, p. 327.

²⁶⁹ *Idem*, pp. 325-326.

²⁷⁰ GONÇALVES, Flávio - “O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus”, *Op. Cit.*, pp. 28-29.

enverga pelico de peluche, chapéu com plumas, cajado, cordeiro e flauta e conta ainda com mais dois vestidos em seda pérola e outros adereços, e pertença de particulares²⁷¹.

Os abusos relacionados com as imagens de vestir seriam tão habituais que as *Primeiras Constituições Sinodales do Bispado d'Elvas*²⁷², de 1635, no seguimento do que já vimos anteriormente, proibiam que as ditas esculturas tivessem vestidos profanos, topetes ou parecessem soldados com espadas e “*outras insígnias indecentes*”. O costume, como já aludimos, continuaria bem adiante do séc. XVII.



Imagem 17: Menino Jesus Salvador do Mundo, MA, nº de Inv. 268/B. Imagem cedida por Madalena Cardoso Costa (Museu de Aveiro).

Conhecemos em Aveiro, quer no contexto das antigas instituições conventuais, quer no âmbito individual privado, quatro pequenas imagens do *Divino Bambino*: uma exposta hoje no núcleo museológico dos Franciscanos (do antigo Convento de Santo António, da Ordem Terceira Franciscana – ver Ficha F 14, **Anexos**), e três na reserva do Museu de Aveiro (mas de diferentes proveniências – ver Fichas MA 2-4, **Anexos**).

Referiremos agora apenas um²⁷³, datado do século XVIII, de muito pequenas dimensões (a imagem tem uns meros 21,5 cm de altura), que chegou ao Museu com um enxoval que contém quatro vestidos, camisa e saíotes de roupa interior branca, sandálias e meias, todos atribuídos ao século XIX.

Este exemplar e as suas vestes foram adquiridos pela instituição em 1989 ao Sr. Aristídes Maia Carvalho. Pertenceram originalmente ao padre Bruno Teles, que os terá

²⁷¹ *Exposição Iconográfica e Artística do Menino Jesus*, catálogo de exposição (org. pela Comissão Municipal de Turismo e Grupo Pró-Évora), 24 de Junho-8 de Julho de 1973, Évora, Palácio de D. Manuel, p. 35; imagem 114.

²⁷² *Primeiras Constituições Sinodales do Bispado d'Elvas, feitas e ordenadas pelo Illustríssimo e Rever.mo Senhor Dom Sebastião de Matos de Noronha*, Lisboa, 1635, título XXII, § VII, Cit. por GONÇALVES, Flávio - “O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus”, *Op. Cit.*, p. 13.

²⁷³ Vejam-se as fichas F 14; MA 2; MA 3; MA 4 (**Anexos**)

deixado a outro padre que lhe sucedeu. Este legou-o por sua vez em testamento a Manuel Silva Cravo (Aveiro), que o deixou à esposa de Aristίδes Maia Carvalho (Gafanha da Nazaré)²⁷⁴.

Está representado como “Salvador do Mundo”, com a mão direita a abençoar, como se ouve dizer, mas que de facto segundo alguns estudiosos se tratará do gesto de pregar²⁷⁵, e a esquerda a segurar um globo. Também é comum encontrarmos imagens de Meninos que seguram uma ave, normalmente uma pomba, os Evangelhos ou um cacho de uvas. Dos quatro casos aveirenses que conhecemos, apenas este mantém esse objeto.

Além das vestes e do vestir destas esculturas, interessa também uma outra prática que, não sendo apenas associada, e muito menos inerente, à imaginária de vestir, alcançou enormes resultados no que toca a alguns exemplares desta tipologia, especialmente quando falamos de imagens marianas, que nos interessam aqui particularmente.

Falamos do hábito de oferecer joias à Virgem, mas sobretudo das consideráveis coleções de ourivesaria que algumas imagens de vestir juntaram ao longo da sua vida, quer através de ofertas de devotos, quer através da encomenda das instituições que tratavam da sua administração.

1.3 Tesouros Dedicados

O costume de oferecer objetos de valor às divindades remonta ao paganismo e continuou até aos nossos dias no âmbito do catolicismo, como forma de agradecimento por promessas ou pedidos atendidos ou esperando que um pedido seja atendido – a esses objetos chamamos *ex-votos*.

Os *ex-votos* são objetos a que o ofertante está unido, objetos do seu uso quotidiano - os têxteis (já aqui mencionados), produtos agrícolas ou até cabelo - e que ele

²⁷⁴ *Fichas Individuais: Escultura – Imagens de Vestir e Imagens de Roca*, Arquivo do Museu de Aveiro, 2000-2002, Madalena Cardoso da Costa.

²⁷⁵ ALCOFORADO, Ana; AMARO, Celeste – *O Menino dos Meninos*, catálogo de exposição, Coimbra: Museu Nacional de Machado de Castro/IMC, s/data, p. 22.

oferece à imagem da divindade em que confia, ligando-se por sua vez a ela²⁷⁶ - para o ofertante trata-se da materialização de um contrato a que Rosa M^a dos Santos Mota chamou de “*apegar-se com o santo*”²⁷⁷. Muito usuais são igualmente as pinturas de milagres que atestam a intervenção divina do Cristo, da Virgem ou do Santo na prevenção de uma catástrofe ou na cura de alguém, e as figuras de cera com as formas anatómicas da parte do corpo que necessita de tratamento.

Entre os *ex-votos*, contam-se várias categorias de objetos de ourivesaria, prataria ou de outros metais menos preciosos.

Começemos pelos *ex-votos* anatómicos, que representam a parte do corpo humano a necessitar de tratamento ou cura. Habitualmente de pequenos formatos, não são raros os corações, olhos, orelhas, pés, pernas, braços e até mesmo rostos.

Com mais de sete séculos de História, a devoção à *Virgen del Rocío* de Almonte (Huelva) está bem patente na coleção considerável de *ex-votos* que possui, constituída ao longo dos tempos e das suas intercessões milagrosas.



Imagem 18: Pendente votivo em forma de olhos em ouro e com duas pérolas, séc. XIX, 1,3x5,5cm, proveniente da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira (Guimarães), MAS O 92.

Entre eles, relativamente a *ex-votos* metálicos, estão vinte e cinco corações – símbolo de amor quer no contexto sacro quer no profano -, a maioria em prata, por vezes apresentando chamas que representam o seu grande ardor ou fervor e até as veias

coronárias; olhos – o órgão da visão, mas também símbolo da Trindade quando inserido num triângulo, ou atributo de Santa Luzia de Siracusa, padroeira das maleitas oftalmológicas (veja-se o belíssimo exemplar proveniente da Colegiada da Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães em ouro e com duas pérolas); e partes do corpo diretamente relacionadas com a cura de enfermidades físicas, como pés, braços e até rins²⁷⁸ (ver Img.s

Anexos 33 e 34).

²⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges – *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, Chiribitas: Sans Soleil Ediciones, 2013, p. 20.

²⁷⁷ MOTA, Rosa Maria dos Santos – “Senhoras Ouradas do Norte de Portugal” in *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas* (dir. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa), Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2010, vol. 1, p. 254.

²⁷⁸ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; GALÁN CRUZ, Manuel – “La Colección de Exvotos Metálicos de Nuestra Señora del Rocío” in *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2, 2013, pp. 741-753.

Muitos destes objetos são expostos com a imagem, decorando o seu manto ou vestido de forma a mostrar-se o seu grande poder milagroso e a devoção de que é alvo.



Imagem 19: Detalhe da *Virgen del Rocío* de Almonte, com traje de viagem decorado com ex-votos metálicos. Fotografia de L. Moreno, 1ª met. do séc. XX.

Outra importante categoria no que diz respeito ao pagamento de promessas ou à manifestação de gratidão, ou consequente de um grande fervor devocional, é a das peças de joalharia, muitas vezes do uso do próprio ofertante. Falamos de colares, cordões, fios, pulseiras, anéis, brincos, medalhas ou alfinetes de peito.

Mais uma vez estas ofertas têm significados dúbios: por um lado podem ser de facto a materialização de uma intensa confiança na Santa ou na Nossa Senhora por parte das devotas, por outro, quando as doações são do conhecimento público e as ofertantes²⁷⁹ pedem para que sejam utilizadas na respetiva imagem nos dias de festa, podem implicar um desejo de reconhecimento económico-social para com a restante comunidade²⁸⁰.

Segundo Rosa M^a dos Santos Mota, o hábito de decorar as imagens com ouros foi comum a todo o país, mas atualmente tal tradição subsiste sobretudo no interior transmontano, alentejano e beirão. De facto, segundo a autora, também o fenómeno das imagens de vestir surge com maior intensidade nas zonas do interior de Portugal, do que no litoral²⁸¹.

As diversas peças de joalharia usadas, de carácter mais popular, variam de região para região consoante a moda mais presente em cada uma: libras e medalhas no Minho;

²⁷⁹ Fala-se no feminino já que segundo esta autora a maioria das ofertas era, e é, feita por mulheres. A autora analisou um conjunto de 133 imagens em Portugal., MOTA, Rosa Maria dos Santos – “Senhoras Ouradas do Norte de Portugal”, *Op. Cit.*, pp. 254-255.

²⁸⁰ *Idem*, p. 255.

²⁸¹ *Idem*, pp. 257-258.

brincos e alfinetes de peito no Ribatejo; ou gramalheiras em Trás-os-Montes²⁸². Aplicam-se nas Imagens seguindo critérios de decoração – ou seja, usam-se apenas algumas peças de acordo com o que se considera apropriado para completar a aparência da Imagem ou o que fica melhor com as vestes; ou critérios de exposição – mostra-se o maior número de objetos oferecidos, atestando a riqueza da Imagem e o seu poder milagroso, através da acumulação sem norma estética definida (caso, a título de exemplo, da Nossa Senhora da Ortiga de Ourém)²⁸³.

As joias são adaptadas às Imagens: os aros dos anéis são abertos para se poderem colocar nos seus dedos (ver Img. **Anexos** 35). As Imagens são adaptadas às joias: com encaixes na cabeça para segurar coroas ou resplendores e furos ou engastes nas orelhas para usar brincos (ver Img.s **Anexos** 36-38).



Imagem 20: Peitoral da antiga imagem da Nossa Senhora do Carmo de Lisboa, séc. XVIII, em depósito no MNSR (Porto).

No caso de Imagens que usufruíam de uma ligação especial com classes privilegiadas da sociedade, algumas já referidas acima, as joias que lhes são oferecidas ultrapassam o caráter popular, atingindo grande complexidade e incluindo gemas preciosas e semipreciosas, sobretudo no século XVIII com a disseminação de pedras chegadas do Brasil.

A Nossa Senhora do Monte do Carmo, do Convento do Carmo de Lisboa (destruído no Terramoto de 1755), foi a distinta possuidora de uma faustosa e singular peça de guarnição de corpete, datada do século XVIII, que esteve até 1945 na casa-forte do Palácio das Necessidades, passando então a ficar à guarda do Museu Nacional de Soares dos Reis (Porto)²⁸⁴, onde atualmente se encontra exposta.

²⁸² *Idem*, pp. 258-260.

²⁸³ *Idem*, pp. 260-262.

²⁸⁴ Para uma descrição mais completa do percurso desta peça veja-se PENALVA, Luísa – “As Jóias da Virgem do Carmo” in *Revista de História da Arte*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nº 2, 2006, pp. 236-241.

Segundo Luísa Penalva, dada a riqueza da peça, é provável que tenha sido oferecida por alguém da família real ou a ela ligada, possivelmente pela rainha D. Mariana Vitória (1718-1781), esposa do rei D. José I, visto que a peça apresenta características do gosto de D. Mariana, nomeadamente o laço a envolver o *bouquet* de flores²⁸⁵.

Toda a peça é uma obra-prima da joalheria do século XVIII em Portugal, com mais de 1600 pedras – crisoberilos, topázios amarelos, ametistas e crista de rocha, engastados com folha refletora incolor ou color -, mas segundo Rui Galopim Carvalho as peças do ramo superior, topázios e berilos incolores, são posteriores²⁸⁶.

Para além do peitoral, esta imagem possuía um vasto enxoval de vestes e outras joias, usadas consoante as várias festividades (segundo descrição do Fr. Pedro Nolasco no *Livro das Memórias do Carmo de Lisboa*, 1756²⁸⁷) e entre as quais existiam duas coroas de ouro, uma para a Virgem, outra para o seu Menino, oferta do Rei D. João V.

No caso da Nossa Senhora da Conceição de Alfundão (num conjunto oferecido por uma família importante da região) usaram-se pedras e joias soltas desde o séc. XVIII ao XX – nas quais se misturam pedras nobres e vidros coloridos²⁸⁸ -, aplicadas diretamente no corpete de forma simétrica (ver Img. **Anexos** 39).

Parece ter sido uma prática usual coser joias de peito soltas às peças de vestuário como os corpetes.

Na coleção de joalheria da *Nuestra Señora del Rosario* do Hospital del Pozo Santo de Sevilha²⁸⁹, consta um adereço composto, datado do primeiro terço do séc. XVIII, onde se inserem uma jóia de peito, uma cruz de laço e pendentes, todos em ouro cinzelado e de ramagens complexas e diamantes. Todos os elementos estão cosidos à tela que fazia parte de um corpete ou corpinho (ver Img. **Anexos** 40).

²⁸⁵ *Idem*, pp. 239-240.

²⁸⁶ CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras Preciosas na Arte Sacra em Portugal*, CTT – Correios de Portugal, Clube de Colecionadores dos Correios, 2010, pp. 76-77.

²⁸⁷ Cit. por PENALVA, Luísa – “As Jóias da Virgem do Carmo”, *Op. Cit.*, pp. 238; 241.

²⁸⁸ CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras Preciosas na Arte Sacra em Portugal*, *Op. Cit.*, p. 72.

²⁸⁹ MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús - “El Joyero de la Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo de Sevilla” in *Laboratoria de Arte*, 25, 2013, p. 589.

Além destas ofertas de joalharia de uso civil, devemos ainda contar com os adornos ou atributos próprios da Imagem, tais como resplendores, coroas, coroas de espinhos, ramos de flores, terços, entre outros.

Um elemento extremamente comum nas imagens de vestir da Virgem em Espanha é o *rostrillo*. Trata-se de uma evolução a partir da touca ou coifa (já referida acima) de pano que envolviam a cabeça – símbolo de recato das senhoras e usado por viúvas desde inícios do séc. XVII -, para peças mais complexas, ora com uso de várias camadas de tecido e folhos, ora em metal, e que nos exemplares mais ricos foram decoradas com pedraria ou, ainda, em tela ou tecido bordados e abundantemente decorados com joias²⁹⁰. Pode ainda ser um complemento em metal, não deixando de se usar a touca ou coifa de tecido (ver Img.s **Anexos** 41-43).



Imagem 21: Rostrillo da Nuestra Señora de las Nieves, de Santa Cruz de la Palma (Canárias), c. 1770, ouro, pérolas e esmeraldas. Fotografia de Fernando Cova del Pino.

De peça têxtil passa a peça de ourivesaria.

Segundo Fernández Sánchez²⁹¹, o *rostrillo* simboliza a Virgem como a “*stella matutina*” e apesar da sua origem não estar documentada, foi um elemento frequente durante o reinado de Filipe II de Espanha, I de Portugal (1527-1598), acentuando-se depois durante o governo de Filipe IV, III de Portugal (1605-1665), e acabando por se generalizar enquanto complemento da touca ou coifa.

Através do *rostrillo*, adiciona-se ao carácter de pureza, recato e virgindade da touca, um carácter de sacralidade, enriquecendo a imagem com um “*halo divino*” que

²⁹⁰ PÉREZ MORERA, Jesús – “«Imperial Señora Nuestra»: el vestuário y el joyero de la Virgen de las Nieves” in *María, y es la Nieve de su Nieve, Favor, Esmalte y Matiz*, catálogo de exposição (coord. Jesús Perez Morera), Espacio Cultural Rafael Daranas, Casa Massieu Tello de Eslava, Santa Cruz de la Palma, Edição Obra Social y Cultural de Cajacanarias, 2010, p. 46.

²⁹¹ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto - “Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia”, *Op. Cit.*, s/paginación.

contrariava toda a humanização e profanidade precedentes²⁹² patente em vestes e toucados cortesãos.

Ao *rostrillo* juntavam-se sumptuosas coroas, resplendores de grande dimensão e por vezes até auréolas raiadas que envolviam toda a imagem.

Estes adereços podem ter sido objeto de encomenda por altura da feitura da própria escultura ou depois, mediante necessidade de substituição dos seus atavios, ou devido a um desejo de embelezamento ou enriquecimento da sua aparência – encomenda essa que pode ter sido responsabilidade da instituição, comunidade ou individualidade responsável pela mesma Imagem, ou também uma oferta de um devoto com posses em agradecimento de alguma situação ou para obtenção de reconhecimento – não esqueçamos as ofertas de mantos, coroas e resplendores por parte de reis e rainhas ou gente de posses.

É igualmente comum suceder o aproveitamento dos ouros e outros materiais preciosos oferecidos pelos crentes em criações novas - tal como vimos que acontecia com as vestes oferecidas à Senhora da Oliveira, e como aconteceu com as pérolas do *rostrillo* da *Virgen de las Nieves* de la Palma. Falamos de adereços para compor a Imagem, mas também de alfaias para decoração do seu altar, como castiçais ou jarros, entre outros.

De uma forma ou de outra (devido a verdadeira devoção, à autopromoção de determinada individualidade ou por promoção de uma Imagem pela sua comunidade para efeitos turísticos), certo é que foram, e continuam a ser, vários os casos em que o que era antes uma mera imagem, ultrapassou os seus limites escultóricos tornando-se um tesouro onde convivem várias artes, técnicas e histórias.

Na obra “The Power of Images”, David Freedberg defende a certa altura, a propósito de imagens que suscitam importantes peregrinações ou que originam grande mobilização, que não é na Virgem ou em Cristo que o coletivo deposita as suas esperanças, agradece ou aos quais acode, e sim a uma determinada imagem da Virgem ou de Cristo²⁹³. Para este autor isto não se explica com orgulho local em possuir um “símbolo”, ou com eventuais ganhos económicos por ele suscitados:

²⁹² *Idem*, s/paginação.

²⁹³ FREEDBERG, David - *El Poder de las Imágenes*, Op. Cit, p. 150.

“... no sentido mais profundo, relaciona-se com o facto de que as imagens são objetos que podemos ver e apresentam uma aparência externa variada. Quando as consideramos mediadoras idóneas entre os homens e o que elas representam, as imagens são sempre mediadores muito específicos e diferenciados: como se o seu poder residisse totalmente na sua particularidade visual.”²⁹⁴

Mas no caso das imagens de vestir, teremos de, pelo menos neste âmbito da História da Arte, considerar também o que está invisível ou escondido debaixo de esplendorosos e cenográficos enxovais e joias, e que tanto problematiza a valorização desta imaginária, apesar da grande atração que exerceu ao longo de muito tempo sobre os crentes.

1.4 As várias Imagens de Vestir: definições e tipologias

Até ao momento já referimos aqui vários casos e características distintas da imaginária de vestir, sendo altura de definir os tipos mais usuais.



Imagem 22: Vários tipos de imagens de vestir, de roca, anatomizadas, de vestes sintetizadas, todas articuladas excetuando a imagem anatomizada ao centro que mostra policromia branca por todo o corpo e que parece ter braços destacáveis na zona dos cotovelos, possivelmente para facilitar a colocação de vestes. Leiloadas em Goya, Abril de 2007, in SIGÜENZA MARTÍN, Raquel, 2009 (ver também Img.s **Anexos** 44-46).

²⁹⁴ *Idem*, p. 150 (tradução nossa).

Os vários autores consultados dividem esta estatutária de formas distintas e usando diferentes terminologias pelo que não esperamos atingir um consenso total com a síntese que propomos no presente trabalho. Desde já insistimos na ideia de que existem exceções ou casos mistos que não se enquadram em nenhuma das classificações ou que podem ser inseridas em mais do que uma.

Consideramos que até ao momento a classificação mais completa dos vários tipos de imagens de vestir foi a de Maria Regina Emery Quites²⁹⁵, a qual optamos por seguir, mas adicionando algumas considerações que, mais do que divergentes, se pretendem complementares.

Como imagens de vestir propriamente ditas, ou seja, propositadamente concebidas para serem vestidas, ou que a dada altura da sua existência foram alteradas com tal objetivo, esta autora identifica quatro grupos²⁹⁶, mas consideraremos cinco:

- As imagens “*cortadas ou desbastadas*”, que aqui preferimos denominar como **adaptadas** e que são exatamente aquelas que sofreram alterações à sua estrutura original, sendo inicialmente inteiramente entalhadas ou esculpidas (incluindo vestes) e estáticas – já conhecemos o caso da imagem de Santa Maria de Guimarães;
- As imagens **anatomizadas** que têm todas as partes do corpo esculpidas de uma forma simplificada, sugerindo apenas os volumes anatómicos. Muito habitualmente apresentam uma policromia plana e única a cobrir a maior parte do corpo, normalmente em azul, branco, cinza ou rosa – aquele que não tem pintura de carnações (cabeça e pescoço, mãos e pés) -, como que indicando uma “roupa interior”. Segundo Emery Quites pode tratar-se de uma questão de decoro, para não ter de se representar partes íntimas²⁹⁷;
- Além deste tipo, indicamos um grupo que esta autora não diferencia, mas que nos afigura distinto e que denominaremos por imagens **de vestes sintetizadas**.

²⁹⁵ QUITES, Maria Regina Emery - *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação de Luciano Migliaccio, Campinas, 2006.

²⁹⁶ *Idem*, pp. 250-257.

²⁹⁷ *Idem*, p. 253.

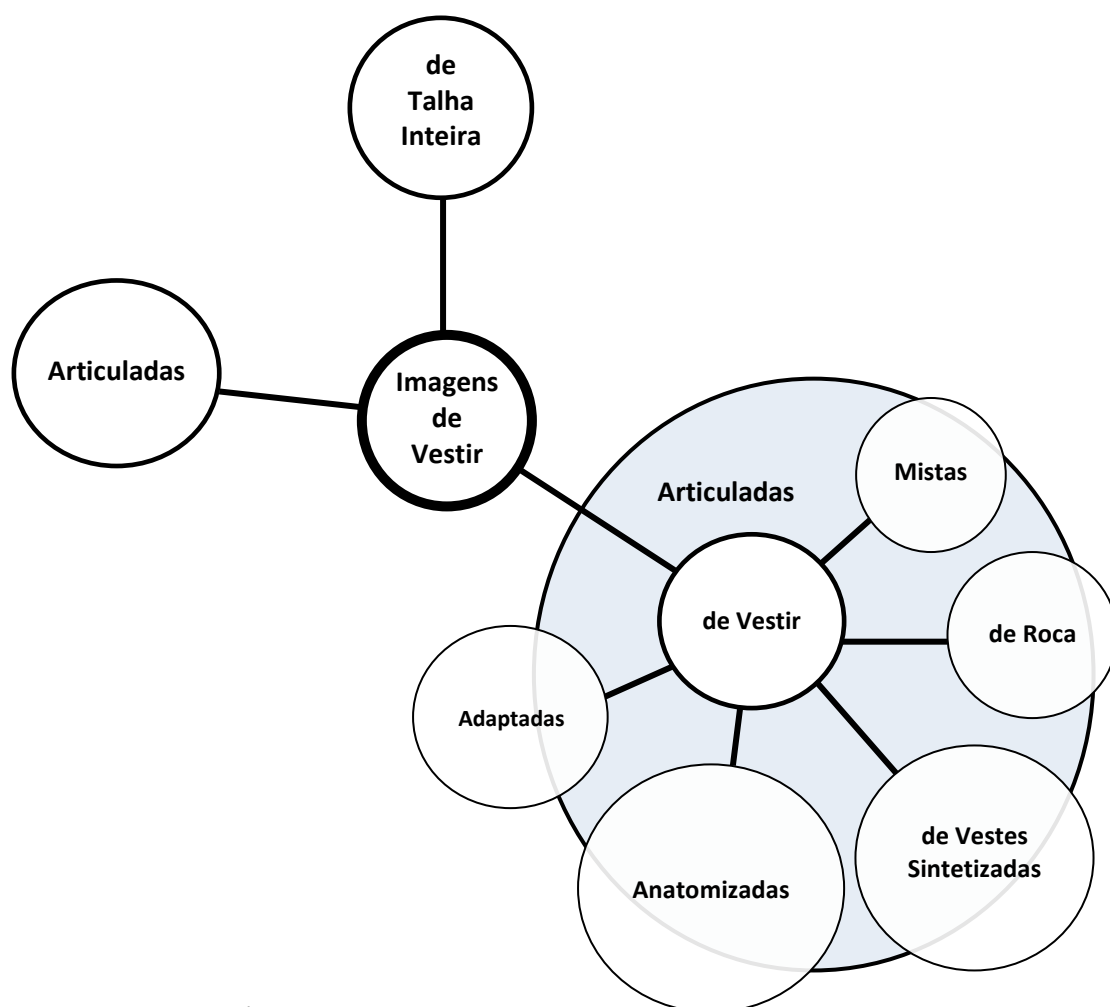
Estas, em vez de terem a sugestão mais-ou-menos perfeita das formas anatómicas, apresentam linhas, volumes e pregueados de vestes, esculpidos com mais ou menos expressão ou detalhe, mas sem quaisquer acabamentos que tenham como objetivo imitar o tecido, sendo apenas pintados com a tal cor plana e única que indica que a peça terá de ser vestida com tecidos naturais. Em alguns casos pode tratar-se da tal representação de uma roupa interior do “santo”, mas cremos que noutros existe mesmo uma indicação de vestes “exteriores”;

- As imagens **de roca** são caracterizadas por, ao invés da representação das pernas, apresentarem uma armação constituída por várias ripas ou tábuas de madeira, habitualmente de forma cónica (que assenta numa base oval ou retangular) e em cima da qual se encaixa o tronco e restante corpo superior da escultura. Esta armação pode ser aberta ou revestida com tela ou tecido de modo a que não se vejam as ripas. O número destas não é fixo. Também acontece não haver aberturas entre as ripas ou tábuas, estando estas todas unidas em forma cónica ou retangular;

- surgem ainda casos de imagens **mistas** que combinam partes esculpidas sinteticamente – quer de volumes anatómicos, quer de sugestão de vestes -, e estruturas ditas de roca por se tratarem de armações constituídas por várias ripas de madeira que substituem partes do corpo. Dentro deste grupo consideramos as imagens que tendo uma estrutura de roca cónica a substituir parte das pernas, apresentam pés esculpidos, por vezes até com as sandálias; ou as que têm armações juntamente com pernas inteiras. Consideramos ainda as imagens que em vez de uma armação de roca, constituída por ripas ou tábuas a substituir as pernas, tem um bloco simples não esculpido.

Todos estes tipos podem ou não ter sistemas de articulação dos seus membros – no caso do primeiro esse mecanismo pode ter sido adicionado aquando as suas adaptações, até por questões de facilidade no vestir da peça; podem ter cabelos (e barbas) esculpidos ou perucas de cabelo real ou sintético; e podem ter olhos de vidro ou olhos esculpidos no restante material da peça.

Normalmente – e isto só se aplica aos quatro últimos conjuntos -, apenas apresentam pintura de carnações nas zonas visíveis, ou seja, cabeça e pescoço, mãos (por vezes parte dos braços) e pés, tendo no restante corpo uma policromia de cor única; podem ter a cabeça/pescoço esculpidos fixos ao tronco (esculpidos no mesmo bloco) ou destacáveis e podem assumir posições de pé, sentadas ou ajoelhadas.



Esquema 1: Os vários tipos de imagens de vestir.

Também é comum encontrar partes soltas como cabeças, mãos ou braços: estes elementos encaixavam nos restantes corpos podendo desmontar-se ou alterar-se.

Assim, em jeito de conclusão, podemos afirmar que as imagens de vestir são aquelas que estruturalmente necessitam obrigatoriamente de vestes visto que a sua leitura não é possível sem as mesmas. Não só a sua leitura iconográfica, mas também, na

maioria dos casos, a sua leitura enquanto corpo antropomórfico – mesmo nos casos em que este é perceptível, a leitura está inacabada ou incompleta.

No entanto, não são apenas estes os casos que se vestem e apesar de não se tratarem estruturalmente de imagens de vestir, tendo uma leitura completa se forem exibidas sem envergar qualquer roupa, quis a devoção, a tradição, ou a moda, que certas esculturas se vestissem e que fossem reconhecidas por tal.

Tratam-se de peças de **talha inteira**²⁹⁸ que envergam indumentárias completas ou apenas mantos, diariamente ou em dias de festa, por questões devocionais ou quiçá por um eventual desgaste da peça – já vimos o caso paradigmático dos Meninos Jesus; ou de peças **articuladas**²⁹⁹ - nos ombros, cotovelos (às vezes pulsos), ancas ou joelhos - e cujos mecanismos não estão perceptíveis devido a um revestimento com couro, tela, cera ou gesso não sendo necessárias vestes, por vezes adicionando-se apenas um manto ou túnica. Os casos mais exemplificativos são o Senhor dos Passos ou o Cristo crucificado, já falado anteriormente.

Outra questão a que Maria Helena Ochi Flexor dá particular atenção é a da origem do termo imagem “de roca”.

Já no século XVIII esta é a denominação dada às imagens com a estrutura de armação em ripas, descritas acima, no mundo de língua portuguesa.

No *Vocabulario Portuguez & Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico,...* de Raphael Bluteau (1720), “*imagem de roca, & de vestidos*” é “*a que tem armação de paos, cuberta de vestidos, q a sustenta da cintura até os pés*”³⁰⁰.

Depois da explicação, Bluteau refere o *Santuário Mariano* de Fr. Agostinho de Santa Maria que já em 1707 usava esta expressão, por exemplo para falar da antiga imagem da Nossa Senhora da Pombinha (Lisboa), que segundo “*algumas pessoas, que afirmam ouviram dizer (...) era a Titular da Parochia, ou antiga Cathedral, & que pelo ser, ainda hoje na mesma Sé Metropolitana, de tempos immemoriaes, se costuma cantar no*

²⁹⁸ *Idem*, pp. 245-248.

²⁹⁹ *Idem*, pp. 249-252.

³⁰⁰ BLUTEAU, Raphael – *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasílico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses, e latinos...*, Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Megestade, 1720, v. VII (Q-S), p. 350.

seu Altar...". Esta imagem era alvo de grande devoção de D. João Mascarenhas (cónego daquela Sé e mais tarde Bispo de Portalegre e da Guarda), o qual reparando que a imagem:

*"... por antiquíssima estava já com algumas imperfeições, assim nas mãos, como também no rosto (porque era de madeira, & também de roca, & de vestidos) mandou de novo fazer outra Imagem de excelentíssima escultura, & com grande perfeição estofada, que colocou em seu lugar, & enterrar a antiga: a qual também se pudera reparar, & encarnar de novo, pois merecia pela sua muyta antiquidade a conservação."*³⁰¹

De facto, Agostinho de Santa Maria define sempre claramente quando uma imagem *"he de escultura de madeyra; mas a grande devoção dos seus devotos a tem adornado de vestidos, & com ricas roupas"* (Nossa Senhora do Rosário de Laboris)³⁰²; ou *"he (...) de roca, & de vestidos, está com as mãos levantadas, a sua estatura he de seis palmos, de grande fermosura, & a servem aquelles Religiosos com grande devoção, está com muyta veneração, & decência"* (Nossa Senhora da Conceição do Convento de São Francisco da Covilhã)³⁰³; ou *"he (...) de vestidos, & está com as mãos levantadas (...) a sua estatura he de mais de seis palmos. He muyto fermosa, & assim causa grande devoção..."* (Nossa Senhora da Coroa, Vila de Estremoz)³⁰⁴; ou ainda:

"... era de escultura de madeyra, & podia ser, fosse a matéria corruptível, porque se começou a desfazer em forma; que intentarão o enterralla. Esta resolução impugnou o povo, pela grande devoção que tinha à Senhora; & assim a reformarão, & ornarão de vestidos, armandolhe huma roca da cintura para bayxo, porque o rosto estava ileso, que he fermosissimo, & infunde grande reverencia, & veneração" (Nossa Senhora da Orada, Vila de Sousel, mais tarde substituída)³⁰⁵.

Concluindo, Fr. Agostinho de Santa Maria distingue sempre quando uma imagem "de vestidos" é "de roca", e quando uma imagem se veste, mesmo que ela seja de talha

³⁰¹ MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuario Mariano, E Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, em graça dos Prêgadores, & dos devotos da mesma Senhora*, Lisboa: Oficina de António Pedrozo Galrao, 1707, Tomo I, p. 25.

³⁰² MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuario Mariano, Op. Cit.*, 1712, Tomo IV, p. 329.

³⁰³ MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuario Mariano, Op. Cit.*, 1711, Tomo III, p. 115.

³⁰⁴ MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuario Mariano, Op. Cit.*, 1718, Tomo VI, p. 154.

³⁰⁵ *Idem*, p. 144.

inteira. Infelizmente não dá pistas sobre se as imagens “de vestidos” que refere, são anatomizadas, ou de vestes sintetizadas.

Em Espanha e em países de herança hispânica, as imagens “de roca” aparecem com designações como “*candelero*”, “*bastidor*”, “*armadura*”, “*jaula*”, “*pollero*”, “*farol*”, “*caballete*”, “*argadijo*”³⁰⁶ e “*trípode*”³⁰⁷. Todos os termos se associam ora à sua natureza de suporte ora ao seu carácter de armação ou esqueleto.

Segundo Clara Cabrera Orellana, em Espanha também se usa o termo “*rueca*”³⁰⁸, no entanto, nas nossas incursões pela historiografia hispânica, não encontramos tal denominação aplicada às imagens. Encontrámos sim, o termo “*roca*” aplicado aos precedentes dos “*pasos procesionales*” - os andores processionais -, que consistiam em plataformas transportadas por homens, em cima das quais seguiam atores que representavam um auto sacramental durante as festas do *Corpus Christi*. O seu uso data-se da primeira metade do séc. XV³⁰⁹.

A nomenclatura destes precedentes dos *pasos*, acaba por validar, em parte, o que defende Ochi Flexor quanto à origem do termo “*roca*” para identificar as imagens em questão.

A autora contraria a associação à roca de tear (devido às vestes), ligando “*roca*” a rocha ou rochedo, usados nos cenários dos teatros jesuítas, mas também nos andores ou estruturas efémeras das procissões em que saíam, na sua maioria, imagens de vestir, grande parte das quais de roca. Estas rochas, ou cenários rochosos, eram elementos essenciais para a contextualização dos Passos da Paixão. As *rocas*, carros ou andores

³⁰⁶ CABRERA ORELLANA, Clara – *La Escultura de Candelero de los siglos XVII y XVIII, com miras a su Investigación, Protección, Conservación-Restauración y Difusión*, Tese de Licenciatura em Restauración y Museología apresentada à Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Tecnológica Equinoccial, sob direção de Marco F. Rosero B., Quito (Ecuador), 2010, p. 56.

³⁰⁷ QUITES, Maria Regina Emery - *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Op. Cit., p. 238.

³⁰⁸ CABRERA ORELLANA, Clara – *La Escultura de Candelero de los siglos XVII y XVIII, com miras a su Investigación, Protección, Conservación-Restauración y Difusión*, Op. Cit., p. 56.

³⁰⁹ VEGA SANTOS, Jesús Manuel – *Los Pasos de Cristo y Misterio de la Semana Santa de Sevilla Elaborados en Madera: Impronta Artística, Evolución y Catalogación*, Tese para obter o grau de Doutor em Bellas Artes (Escultura y Historia de las Artes Plasticas) apresentada à Universidad de Sevilla sob direção de Juan Manuel Miñarro López, 2010, p. 89.

processionais, eram decoradas com essa ambiência rochosa, representando os montes Sinai, Horeb, das Oliveiras ou até a gruta da Natividade³¹⁰.

Assim, esta designação para esse tipo de imagem de vestir, poderá ter a sua origem no vínculo ao contexto processional, com o qual convivia frequentemente.

Mas, regressemos à diversidade da imaginária vestideira.



Imagem 23: *Dormitio Virginis*, 31x19cm (altura x largura), Abbazia di Santo Spirito, Caltanissetta. Fotografias da estrutura interior. Em cima vê-se um fio a sair de uma massa de fibra e algodão e em baixo a mesma “massa” que dá o volume dos braços. **Imagem 24:** *L’Addolorata*, 42x17cm (altura x largura), Abbazia di Santo Spirito, Caltanissetta. Radiografia da imagem. Aqui já é perceptível a estrutura com os fios, além da cabeça, mãos e pés.

Obviamente que existem casos indefinidos, quer pela forma, quer pelos materiais usados, que não poderemos inserir em nenhum dos grupos e que de momento não podemos classificar, já que não sabemos se são raros, ou até que ponto são comuns.

Tivemos conhecimento do exemplo de duas imagens de pequenas dimensões – uma *Dormitio Virginis* e uma *Addolorata* da Abbazia di Santo Spirito de Caltanissetta (Sicília)³¹¹ - cujas estruturas não visíveis (excetuando portanto cabeça, mãos e pés) são constituídas por um esqueleto principal de fios de ferro (“*filo di ferro*”) torcidos várias vezes, ao qual se adicionou um material não rígido em algodão e tecido de fibra vegetal para sugerir os volumes anatómicos da imagem (ver ainda a Img. **Anexos 53**).

Cremos que este tipo de estrutura só pode ser possível em figuras de pequenas dimensões, como

³¹⁰ FLEXOR, Maria Helena Ochi - “Imagens de Roca e de Vestir na Bahia” in *Revista Ohun – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da UFBA*, Ano 2, nº 2, outubro de 2005, pp. 166-167.

³¹¹ CIATTI, Marco; CONTI, Susanna; ZONTA, Elisa; BELLINA, Ramona; ZINGARELLI, Marina; STRAGAPEDE, Maria – “Due Madonne Vestite: Dormitio Virginis e Addolorata – Simulacri in Ceroplastica dell’abbazia di S. Spirito, Caltanissetta” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/OPD3.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

estes exemplares referidos, ou em Imagens jacentes vestidas, como as representações da Nossa Senhora da Boa Morte.

Por outro lado, nessas duas pequenas figurinhas, a cabeça, as mãos e os pés são em ceroplástica³¹².

Segundo o *Diccionario Histórico Enciclopédico*³¹³ a arte de modelar em cera remonta ao Antigo Egipto sendo muito comum na Grécia e Roma antigas. Na Idade Média era usada para “*representar ou conservar os retratos dos santos*” e no Renascimento italiano foi muito utilizada pelos escultores.

Em países ibéricos e de herança ibérica, a cera foi usada para enrijecer tecidos (também podia ser usado gesso ou cola) para que estes pudessem ser moldados, pintados e estofados, sobre estruturas ocas de madeira, a “*alma de madeira*”³¹⁴ – a esta técnica chamava-se “*tela encolada*”³¹⁵.

Em Portugal não temos conhecimento do uso desta técnica e dificilmente a poderemos inserir no âmbito da imaginária de vestir. No entanto, as armações de roca “*tapadas*” ou envolvidas que por vezes encontramos, provavelmente foram revestidas através deste processo de embeber tecido num desses materiais.

Até novas pesquisas, de momento, podemos afirmar apenas que em Portugal a cera não foi um material habitual nas imagens de vestir, preferindo-se sempre a madeira policromada e com carnações nas partes visíveis. No entanto em Itália existem alguns exemplares, sobretudo de pequenas dimensões e Meninos Jesus, em que se revestiram (ou esculpiram totalmente) as partes visíveis com esse material ou até com papel machê - “*cartapesta*” (ver Img. **Anexos 54**)³¹⁶.

³¹² Segundo CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Normas de Inventário: Escultura, Op. Cit.*, Ceroplástica é a “*Arte de modelar em cera. Tipo de escultura executada em cera, não como esboço, estudo preparatório ou molde, mas com finalidade em si mesma.*”, p. 115.

³¹³ BASTÚS i CARRERA, Vicenç Joaquín – *Diccionario Histórico Enciclopédico*, Barcelona: Imp. Roca, 1828, p. 457-458.

³¹⁴ QUITES, Maria Regina Emery - *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil, Op. Cit.*, p. 242-243.

³¹⁵ RODRÍGUEZ MUÑOZ, Mária José – *Imaginería Chilota: Caracterización de la Imaginería Religiosa en el Archipiélago de Chiloé (sur de Chile)*, Testina Final de Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, apresentada à Universidad Politécnica de Valencia, sob direção de Enriqueta González Martínez Alonso e Dolores Julia Yusá Marco, 2010, p. 23.

³¹⁶ Ver LORENZINI, Lorenzo – “*Statue Vestite tra Ferrara e Comacchio*”; LUSVARGHI, Angela; MICHELETTI, Ivana – “*Dall’Abito alla Camiciola: le Vesti Restaurate delle Madonne*” e GIUSTO, Mariangela – “*Indagine in Elaborazione: la Presenza dei Simulacri «da Vestire» della Vergine com il Bambino nei Territori di Parma e*

De Itália chega-nos também um exemplar com uma estrutura diferente do que vemos normalmente, usada para representar a *Vergine Addolorata* de Avola (Siracusa, Sicília). Trata-se de um manequim constituído, segundo o que nos parece, por um esqueleto em cruz de madeira onde se montou um enchimento revestido por tecido que dá o volume do tronco e das ancas e ao qual estão presos dois paus que fazem de braços. A esta estrutura aplicam-se a cabeça e os braços devidamente esculpidos, e as roupas (ver Img.s Anexos 47-52).



Imagem 25: Nossa Senhora do Carrasco ou do Azinhoso, em pedra, Capela de Nossa Senhora do Carrasco ou dos Remédios, Azinhoso (Mogadouro). **Imagem 26:** A mesma imagem, mas vestida. Fotografias de Ester Augusta Domingues da Costa Ferreira, 1971.

Em Portugal, ao folhear o estudo de Ester Augusta Ferreira sobre o culto mariano em Miranda do Douro³¹⁷ (já de 1971), encontrámos também uma estrutura em pedra extremamente simplificada que apenas indica a cintura além da cabeça esculpida, e à qual se adicionam braços aquando vestida. Cremos que este caso é um daqueles exemplos em que a falta de dinheiro ou técnica determinou o uso de vestes.

De modo a alcançar o maior realismo possível, as imagens de vestir iriam usar um leque variado de materiais e técnicas que as tornavam muito próximas da aparência humana.

Já referimos acima os revestimentos em couro ou “*cabritilla*” - pele de cabrito/cordeiro - e possivelmente o uso da cera, que além de permitir maior maleabilidade na moldagem, também procurava responder a essa tentativa de humanização na imitação da derme.

Contudo, a técnica mais transversal foi a pintura de carnações – representação da pele humana, com acabamento mate ou brilhante³¹⁸ -, nas partes visíveis do corpo, as

Piacenza” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Op. Cit., s/ paginação.

³¹⁷ FERREIRA, Ester Augusta Domingues da Costa - *Culto Mariano em Terras de Miranda*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas apresentada à FLUP, Porto, 1971, p.

³¹⁸ CARVALHO, Maria João Vilhena de - *Normas de Inventário: Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas*, IPM, 2004, p. 114.

quais atingiriam enorme plausibilidade, principalmente nas figuras nuas dos Meninos Jesus e na espetacularidade das chagas e sangue dos Senhores dos Passos.

O vidro, o cristal e a resina foram usados na imitação das lágrimas, nomeadamente nas imagens da Nossa Senhora da Soledade ou das Dores; materiais como o osso animal, dentes humanos, madrepérola e nácar, foram usados para os dentes e unhas; os olhos podiam ser esculpidos e policromados ou então, e preferencialmente, em vidro devido ao seu caráter brilhante e translúcido³¹⁹; e as perucas eram feitas com cabelo doado pelos devotos³²⁰ – sendo depois em muitos casos substituído por fibras sintéticas. Por vezes aplicavam-se até pestanas postiças nas imagens³²¹.

Esta enorme dualidade entre o que é visível e que se tenta o mais realista possível, e o que é invisível, quase secreto, e se faz “inacabado” ou “incompleto”, escondido debaixo de sumptuosos vestidos e belas joias – nos casos mais paradigmáticos -, foi vista com preconceito por parte dos academistas e estudiosos do séc. XIX, tal como nos referem autores espanhóis, italianos e brasileiros como vimos logo inicialmente.

Esse “desinteresse” fez com que, como nos explica Cuesta Mañas³²² durante muito tempo se valorizassem apenas as partes talhadas e policromadas destas imagens, sem que se compreendesse que as estruturas interiores eram indispensáveis para uma determinada imagem final do conjunto escultura-têxteis.

Quem compreendeu bem as potencialidades da imaginária de vestir e é possivelmente o escultor mais conhecido na produção desta tipologia em Espanha (não se dedicando somente à mesma) foi Francisco Salzillo, filho do napolitano Nicolás Salzillo, de quem herdou a tendência para a criação destas esculturas³²³.

Salzillo valorizava tanto este tipo de imaginária, que quando pretendia destacar um personagem principal de um grupo, fazia-o como imagem de vestir e ao restante

³¹⁹ Sobre o uso de olhos de vidro e o seu restauro veja-se: QUITES, Maria Regina Emery; MEDEIROS, Gilca Flores – “Olhos de Vidro na Escultura Policromada: Tecnologia e Restauração” in *Anais do VIII Congresso: Políticas de Preservação, Pesquisas e Técnicas em Conservação/Restauração/Formação Profissional*, Ouro Preto/Minas Gerais: ABRACOR – Associação Brasileira de Conservadores/Restauradores de Bens Culturais, 1996, pp. 189-193.

³²⁰ QUITES, Maria Regina Emery - *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, *Op. Cit.*, pp. 257-259; 273-275.

³²¹ CUESTA MAÑAS, José – “Escultura vestidera, no pasionaria. Aportaciones salzillescas”, *Op. Cit.*, p. 180.

³²² *Idem*, p. 179.

³²³ *Idem*, p. 180.

conjunto em talha inteira. De facto, este escultor não só fazia as peças de madeira, como tratava das vestes projetando todos os seus pormenores - figurino, tecidos e, sobretudo, os detalhes da sua colocação na imagem - encarregando-se pessoalmente delas³²⁴, para que estas se adaptassem totalmente à escultura e o seu carácter cenográfico fosse potenciado ao máximo.



Imagem 27: *Dolorosa de Francisco Salzillo, 1755, Cofradia de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Múrcia.*

Segundo Cuesta Mañas, a maior contribuição deste artista para a imaginária vestideira foi o uso dos tecidos como um elemento expressivo, não só como mera indumentária humanizante, mas como, um componente escultórico pelo qual se buscava incutir movimento³²⁵.

Mas o movimento e a forma como assentam e caem os vestidos, resulta de um jogo de assimetrias que Salzillo cria nas esculturas, como vemos num dos seus exemplos mais conhecidos: a *Dolorosa* da Cofradia de Nuestro Padre Jesús Nazareno, datada de 1755 (Múrcia). Os seus ombros foram virados em direções contrárias e colocados um mais alto que o outro, e os seus braços abertos, o direito em maior amplitude e mais baixo que o esquerdo³²⁶. As suas vestes de seda, em vez do habitual luto das Dolorosas,

fizeram-se coloridas e com bordados dourados e prateados e eram aplicadas e fixadas ao corpo sublinhando pregueados e franzidos sobretudo através do manto.

Esta preocupação de Salzillo não terá sido transversal a todos os criadores de imaginária de vestir, de facto, parece ser um caso de excepção.

A realidade, pelo menos aquela que nos parece comum em Portugal, é uma rigidez simétrica destas peças, a qual se repetia nas vestes que se lhes aplicavam e aplicam. Talvez tenham sido poucos os artistas a conceberem estas imagens com o propósito de lhes atribuírem movimento: os corpos anatomizados ou de roca que vemos são seriados,

³²⁴ *Idem*, p. 180.

³²⁵ *Idem*, pp. 180-181.

³²⁶ CUESTA MAÑAS, José – “La Dolorosa, interior y exterior” in *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús: en el 250 Aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Veronica*, (coord. Vicente Montojo Montojo), Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2006, pp. 165-168.

de postura única, sem diferenciadores a não ser precisamente a cabeça, as mãos e os pés. Mesmo no séc. XIX e inícios do séc. XX, em que se atinge o máximo do naturalismo, salvo raras exceções, essa inflexibilidade continua: não há aqui a assimetria dos ombros como em Salzillo.

Talvez tenha sido esta contínua repetição de estruturas “pouco corpóreas” a contribuir para o desinteresse dos estudiosos relativamente à imaginária de vestir.

Mais: apesar de buscar o realismo e a “humanização”, esta imaginária teve quase sempre um carácter estereotipado, e por isso é tão fácil identificar que determinada cabeça perdida era parte de uma imagem de vestir.

Cumprindo ou não o seu papel enquanto escultura, a verdade é que a imaginária de vestir foi o objeto de culto por excelência porque permitia (e permite) a interação, a proximidade e a intimidade do crente: a ligação e identificação do mesmo através de vestes, joias, do ato tão quotidiano de vestir e até, do percorrer as ruas da sua cidade com ela no dia de procissão.

Parte 2 – Imagens de Vestir em Aveiro

Quando partimos para a elaboração do presente trabalho, não tínhamos ideia das imensas dimensões e variabilidades assumidas pela imaginária de vestir. Aquando do delinear do nosso projeto, o objetivo inicial era o estudo de escultura de temática mariana na coleção do Museu de Aveiro, focando questões iconográficas.

Mas desde cedo nos apercebemos que as imagens de vestir apresentam características únicas para o estudo da devoção mariana em Portugal, o que torna ainda mais curioso o facto de ser uma categoria escultórica tão pouco abordada na historiografia da arte portuguesa. Tornou-se, portanto, fundamental a análise das estruturas e enxovais dessas imagens – enquanto obras com interesse para a História da Arte e para o estudo do culto mariano em Aveiro.

Ao escolhermos a imaginária vestideira aveirense, restringindo a nossa análise à iconografia mariana, assumimos um risco, visto desconhecermos se os casos a analisar seriam pertinentes o suficiente para o estudo desta tipologia, já que não sabíamos ao certo se estávamos perante técnicas e estruturas variadas (dentro desta categoria).

No entanto, não só constatámos que a variedade técnica, iconográfica e dos enxovais ou objetos associados das várias peças existentes, valem uma atenção particular – e falamos apenas daquelas que se situam no contexto geográfico histórico da cidade e que constituem o nosso núcleo de observação – como ainda percebemos que, além da imaginária mariana, existem outros interessantes conjuntos de vestir de outras iconografias em Aveiro, que suportam a nossa escolha quanto à análise destas Imagens – nomeadamente os exemplares do Menino Jesus e o conjunto da Procissão das Cinzas do Terceiros Franciscanos.

E, apesar de não se saber com certeza a datação da maior parte das peças vistas, julgamos estar perante uma ampla cronologia que vai desde o século XVII ao século XX, amplitude esta que nos permite compreender a evolução desta imaginária.

Enumeremos então as várias obras de que tivemos conhecimento, tendo em conta as instituições do centro de Aveiro:

- **Catorze imagens na coleção do Museu de Aveiro**, de várias proveniências (na sua maioria antigas instituições monástico-conventuais aveirenses): as mais conhecidas, de Santa Joana e de São Domingos, que saem anualmente em procissão; 3 do Menino Jesus³²⁷; 1 de São Sérvulo; 2 do Senhor dos Passos; 2 da Nossa Senhora da Soledade; 1 da Nossa Senhora da Boa Morte; 1 da Nossa Senhora da Conceição; 1 cabeça/tronco não identificado; 1 corpo (sem cabeça) não identificado (Fichas MA 1-14, **Anexos**).
- **Uma imagem da Nossa Senhora das Dores, na Igreja do antigo Convento de S. João Evangelista**, das Carmelitas Descalças (Ficha CA 1, **Anexos**).
- **Dezassete imagens**³²⁸ da **Procissão das Cinzas dos Terceiros Franciscanos**: Imaculada Conceição; conjunto Senhor dos Passos e São Francisco de Assis; conjunto São Francisco de Assis, São Lúcio e Santa Bona; Santa Rosa de Viterbo;

³²⁷ Existem mais figurações do Menino Jesus no Museu de Aveiro, nomeadamente como parte de presépios, os quais também eram vestidos, o que se encontra no Retábulo-Relicário da Capela da Nossa Senhora do Rosário, denominado como “Menino Jesus dormindo sobre a morte”, que encontramos envolvido por uma faixa de decido (Nº de Inv. MA 505/B) ou o pequeno “Menino Jesus deitado” numa caminha, acolchoada e com almofada, e que segura uma maçã (Nº de Inv. MA 361/C) em exposição permanente. No entanto optámos por apenas mencionar a sua existência já que não se lhes associam enxovais – o que não significa que não tenham sido vestidos.

³²⁸ As 17 imagens são as de vestir, não incluímos aqui os dois cristos crucificados, dos conjuntos São Francisco no Monte Alberne e São Francisco a receber as chagas.

Santa Margarida de Cortona; São Luís, Rei de França; Santo Ivo; São Roque; Rainha Santa Isabel de Portugal; Santa Clara de Assis; conjunto São Francisco e São Domingos; conjunto São Francisco no Monte Alberne; conjunto São Francisco a receber as chagas; e ainda **uma imagem** do Menino Jesus de Praga (ou Salvador do Mundo) – todas no conjunto **Capela de S. Francisco e Igreja de Santo António** (Fichas F 1-14, **Anexos**).

- **Uma imagem** da Nossa Senhora da Boa Morte na **Igreja da Nossa Senhora da Apresentação**, Paróquia de Vera Cruz (Ficha VC 1, **Anexos**).
- **Uma imagem** do Senhor dos Passos na **Igreja do Carmo** do antigo convento dos Carmelitas (Ficha CO 1, **Anexos**).
- Conjunto de **duas imagens**, do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade, na **Sé de Aveiro** (Fichas ISP 1-2, **Anexos**).
- **Uma imagem** do *Ecce Homo*, na Igreja da Santa Casa da Misericórdia (Ficha SCMA 1, **Anexos**).

São ao todo 38 imagens que se vestem no centro da cidade, de que tenhamos tido conhecimento.

Tentaremos, de seguida, traçar um mapa descritivo destas imagens e dos seus contextos, através da análise das suas iconografias, funções, estruturas não visíveis, elementos visíveis – compreendendo aqui rostos, mãos, pés, vestes e adereços – e o seu percurso até à atualidade, visto que grande parte se encontra musealizada, mas outras continuam em funções.

Assim, avançamos primeiro para os exemplares não-marianos, para depois nos debruçarmos nas imagens da Virgem.

2.1 Dominicanos, Franciscanos, Carmelitas, a Misericórdia, os Paroquianos e os seus Santos de Vestir

Foram sete as instituições de religiosos(as) que se instalaram e conviveram em Aveiro até à extinção das Ordens Religiosas. Parte delas teve um fim calamitoso e, além

da destruição do seu património imóvel, os seus bens móveis viram-se ora arrematados em hasta pública, ora divididos por paróquias, ora depositados no Museu de Aveiro.

Os primeiros a instituírem-se foram os conventos dominicanos, nos seus ramos masculino e feminino, o da Nossa Senhora da Misericórdia em 1423³²⁹, e de Jesus³³⁰ em 1462, respetivamente. Chegaram depois os Frades Menores da Província da Soledade, Ordem Franciscana, em 1524, que se instalaram no Convento de Santo António³³¹; os Carmelitas Calçados, variante masculina, para o Convento de Nossa Senhora do Monte do Carmo (1613); as Franciscanas da Ordem Terceira, integradas na Província da Soledade, que estabeleceram o Convento da Madre de Deus de Sá (1644)³³²; as Carmelitas Descalças para o Convento de S. João Evangelista (1658); e finalmente, o Recolhimento³³³ feminino de S. Bernardino, de irmãs terceiras franciscanas, em 1680³³⁴.

Paralelamente, a Santa Casa da Misericórdia, com estatutos próprios em 1519, funcionou inicialmente na capela de S. Ildefonso, anexa à antiga igreja de S. Miguel, passando depois para a atual igreja, concluída em 1623³³⁵.

Depois de alguns precedentes, que vinham já do tempo do Marquês de Pombal e a expulsão da Companhia de Jesus, um decreto de 30 de Maio de 1834 manda que qualquer casa de qualquer ordem regular masculina seja extinta e os seus bens nacionalizados. O mesmo não se aplicava, por questões morais, às comunidades

³²⁹ Que primeiro ainda se chamou de Nossa Senhora do Pranto e de Nossa Senhora da Piedade. Em 1843, um incêndio de grandes proporções destruiu quase toda a parte regrel. Hoje apenas resta a Igreja, conhecida como de S. Domingos, que é ao mesmo tempo a Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Glória desde 1835 (Paróquia da Glória) e Catedral da Diocese de Aveiro desde 1938. Ver SIPA, IPA.00000238, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=238.

³³⁰ Onde é hoje o Museu de Aveiro.

³³¹ No século XVII era concluída a Capela de São Francisco, geminada com a Igreja de Santo António. Hoje a maior parte do complexo conventual está ocupado pela Polícia Judiciária. O complexo Igreja de Santo António – Capela de São Francisco foram recentemente alvo de restauro (obras concluídas em 2014). Ver SIPA, IPA.00000655, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=655.

³³² Extinto em 1885 e completamente demolido. No seu lugar existe hoje o complexo da Guarda Nacional Republicana. Ver SIPA, IPA.00001041, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1041.

³³³ Nunca foi instituído como Convento, sendo extinto em 1822. In GOMES, João Augusto Marques - *Memórias de Aveiro*, Aveiro: Tipografia Comercial, 1875, p. 136. A sua Igreja chegou a ser sede de Diocese em 1830 até 1881, ano em que a Diocese de Aveiro é extinta. Ver “Cronologia” em SIPA, IPA.00000238, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=238. A Igreja viria a ser demolida já em 1959.

³³⁴ AMORIM, Inês - “Memória Paroquial de Aveiro de 1758” in *Boletim Municipal de Aveiro*, Publicação Semestral de Índole Cultural e Informativa, Ano XII, 1994, nºs 23-24, pp. 16-17.

³³⁵ AMORIM, Inês - “Misericórdia de Aveiro e Misericórdias da Índia no século XVII: Procuradoras dos Defuntos” in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, I Volume, Porto, 1991, pp. 115-116.

femininas, podendo estas continuar até à morte da última freira. Mas já em 1833 se haviam proibido as admissões à profissão e previa-se a supressão de instituições com menos de 12 religiosas³³⁶.

Apesar dos bens dos religiosos serem incorporados na Fazenda Nacional, e dos edifícios serem destinados a albergar serviços públicos ou considerados monumentos de interesse histórico, e dos seus paramentos serem distribuídos pelas igrejas que deles necessitavam, muito do património foi vendido e como nos diz José Martins Belinquete, *“muitas casas de particulares ficaram convertidas em verdadeiras sacristias”*³³⁷.

Por outro lado, muitos dos edifícios sujeitos a obras foram altamente desconfigurados e outros viriam a ser totalmente destruídos, como o Convento da Madre de Deus de Sá (extinto em 1885), o qual, como refere Hugo Calão Rocha, *“foi desaparecendo da memória coletiva da urbe aveirense, não se compreendendo, na atualidade, a importância que a sua ocupação outrora teve”*³³⁸.

Também a descontinuidade da Diocese de Aveiro e as alterações do quadro paroquial, levariam a mudanças de igreja para igreja e eventualmente à demolição das Matriz de S. Miguel, de Vera Cruz e do Espírito Santo (sendo o seu património móvel repartido).

Em finais do séc. XVI, para uma melhor administração religiosa, a única paróquia até então existente em Aveiro havia sido dividida em quatro: a principal continuava a ser S. Miguel, e as outras Vera Cruz, S. Gonçalo e Espírito Santo³³⁹. Por altura da *Memória Paroquial* de 1758, as paróquias da Vila eram S. Miguel, Vera Cruz, Espírito Santo e Nossa Senhora da Apresentação³⁴⁰. Em 1835, no entanto, as quatro Paróquias passam a duas: S. Miguel e Espírito Santo são extintas, a Nossa Senhora da Apresentação é unida à de Vera Cruz, e é criada a da Nossa Senhora da Glória, cuja sede seria também a catedral³⁴¹.

³³⁶ SILVA, António Martins da - “Extinção das Ordens Religiosas” in *Dicionário de História Religiosa de Portugal - C-I* (dir. Carlos Moreira Azevedo), Círculo de Leitores, 2000, pp. 232-236.

³³⁷ BELINQUETE, José Martins - *As Carmelitas em Aveiro, ontem e hoje*, Aveiro: Edições Sinai, 1996, p. 254.

³³⁸ ROCHA, Hugo Calão - *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro – dos Objectos às Devoções: um Espólio do Museu de Aveiro*, Relatório final de Estágio do Mestrado em História e Património, Porto: FLUP, 2009, pp. 12-13.

³³⁹ AMORIM, Inês - *Aveiro e a sua Provedoria no Século XVIII - 1690-1814: Estudo Económico de um Espaço Histórico*, Tese de Doutoramento em História Moderna apresentada à FLUP, Porto, 1996, pp. 60-61.

³⁴⁰ AMORIM, Inês - “Memória Paroquial de Aveiro de 1758”, *Op. Cit.*, p. 15.

³⁴¹ AMORIM, Inês - *Aveiro e a sua Provedoria no Século XVIII - 1690-1814*, *Op. Cit.*, p. 58.

A Diocese de Aveiro foi primeiro criada em 1774 a pedido de D. José I, de modo a reordenar os territórios do Bispado de Coimbra de forma geograficamente mais equilibrada, ficando dependente da Arquidiocese de Braga. A sua instalação terá passado pela Igreja da Misericórdia e depois pelo Recolhimento de São Bernardino, até à sua extinção em 1881, justificada pela sua pouca extensão e povoação³⁴². Em 1938, seria recriada com uma diferente conjugação de paróquias e com Sé na Igreja Matriz da referida Glória (de S. Domingos), do antigo Convento dominicano da variante masculina.

Jaime de Magalhães Lima não esconderia a sua revolta perante a destruição e a perda de muita da herança aveirense, afirmando em 1927: *“Aveiro é uma das terras do país que mais negligentemente dissipou o remanescente do seu património histórico e artístico. Muralhas, portas, igrejas, paços, túmulos, conventos, livrarias, arquivos, tudo Aveiro pulverizou a troco de modernismos baratos, de nenhum valor.”*³⁴³

O património artístico sacro de Aveiro foi, assim, distribuído e redistribuído pelo Estado, pela Igreja e por outros privados. Parte dele pode ser localizado ainda nas várias igrejas da cidade e arredores, e sobretudo no Museu de Aveiro³⁴⁴, no entanto, o percurso de muito dele está votado ao desconhecimento.

Desse património, definimos como objeto de estudo uma ínfima parte: a imaginária de vestir – que apesar de ínfima é pretexto para rever aspetos tão variados, a começar pelas procissões que se fizeram, e as que ainda se fazem, no território da cidade.

³⁴² Sobre a criação da Diocese de Aveiro ver *Idem*, pp. 53-57; BRÁSIO, António – “A Diocese de Aveiro” in *Lusitânia Sacra*, Série 1, Vol. 4, pp. 188-222; GASPARD, João Gonçalves – *A Diocese de Aveiro no Século XVIII*, Aveiro: Edição da Cura Diocesana de Aveiro, 1974.

³⁴³ Cit. por BELINQUETE, José Martins – *As Carmelitas em Aveiro, ontem e hoje*, Op. Cit., p. 259.

³⁴⁴ O Museu Regional de Aveiro foi instituído em Agosto de 1911, sob administração da Câmara Municipal de Aveiro e de uma comissão de cidadãos responsabilizados pela sua organização, dirigida por Marques Gomes, que em 1915 viria a ser oficialmente nomeado diretor. Instalado no antigo Convento de Jesus (variante feminina dominicana) conservando assim o espólio deste – o fundo primitivo – viu a sua coleção acrescentada por algum do património de outras instituições extintas de Aveiro, de conventos lisboetas como o das Trinas, das Salésias, de São Vicente de Fora, de Santa Joana e ainda do Colégio das Urselinas de Coimbra. Ver COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010): Espaços, Momentos e Museografia*, Tese de Doutoramento em Museologia e Património Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sob orientação de José M. S. Encarnação e José M. A. Mendes, Coimbra: FLUC, 2011; ROCHA, Hugo Calão - *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro – dos Objectos às Devoções: um Espólio do Museu de Aveiro*, Op. Cit.; BELINQUETE, José Martins – *As Carmelitas em Aveiro, ontem e hoje*, Op. Cit., pp. 259-265.

2.1.1 Procissões Aveirenses: O *Ecce Homo*, as Cinzas, a Princesa Santa Joana e os Passos

A procissão é sempre, nas palavras de Paula Cristina Cardona³⁴⁵, uma prática comunitária, ligada a um âmbito festivo e popular, porque é destinada à manifestação de uma devoção coletiva, opondo-se assim à peregrinação que se inscreve num ato mais individual. Terá sido no século XIII que a procissão, enquanto representação dramática de determinado tempo litúrgico, começou a sair das igrejas para as ruas, alcançando grande aparato na época do Barroco.

Foram várias as procissões que percorreram as ruas de Aveiro. De algumas subsistiram as Imagens que hoje as recordam.

No seu estudo sobre os antigos cortejos religiosos da cidade, Eduardo Cerqueira diz-nos o seguinte:

*“As procissões aveirenses (...) foram sempre modelares na ordem, extremamente cuidadas até ao pequeno pormenor de esmero e luxo. Sucedia assim nos tempos em que havia uma parte nobre, dentro das muralhas, uma «vila-nova», marinheira e burguesa, para que o núcleo inicial se expandira já nos séculos XV e XVI, e o «cimo da vila», a área pouco a pouco conquistada à zona rural para além das portas abertas para o meridiano. E do mesmo aconteceria quando, a partir de 1835, as quatro freguesias de criação quinhentista se reuniram apenas nas da Glória e Vera Cruz (...). Manteve-se como que uma compita de aprimoramento, uma rivalidade que impunha um competitivo desejo, nas duas paróquias, de contínua superação...”*³⁴⁶

O autor dá-nos algumas informações interessantes no que se refere à imaginária de vestir, nomeadamente quanto à procissão do *Corpus Christi*, que até à primeira década do

³⁴⁵ CARDONA, Paula Cristina Machado – “Procissões Sacras: Arte e Equipamentos no Universo das Confrarias” in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2008-2009, I Série, vol. VII-VIII, pp. 127-128.

³⁴⁶ CERQUEIRA, Eduardo - “Apontamentos sobre Antigas Procissões de Aveiro” in *Aveiro e o seu Distrito*, nº 4, Dezembro de 1967, pp. 39-40. Entre as que se deixaram de fazer já no séc. XIX, contam-se a de S. Sebastião (cuja relíquia oferecida por D. João III ou D. Sebastião, saía da antiga Igreja de S. Miguel, para ser celebrada, ao dia 20 de Janeiro); a de S. Miguel (orago da principal paróquia até 1835, saía em procissão a 29 de Setembro); a da Nossa Senhora da Apresentação ou das Candeias (que se fazia a 2 de Fevereiro); a de Nossa Senhora da Graça (que também saía da Igreja de S. Miguel); a do Santo André (saía a 30 de Novembro da demolida Igreja de Vera Cruz); as duas procissões do Senhor do Bendito, das antigas freguesias do Espírito Santo e de Vera Cruz, entre outras.

século XX, além do Corpo de Cristo, incluía as imagens de S. Jorge montado a cavalo, de um dragão e do gigante S. Cristóvão com o Menino ao ombro.

A imagem de S. Cristóvão terá estado na igreja de S. Miguel até à sua demolição, passando depois para a Igreja de S. Domingos (Paróquia da Glória/Sé) – onde ainda estava por altura do artigo de Eduardo Cerqueira (1967); quando à imagem de S. Jorge (ainda em uso na procissão de 1893), desconhecemos o seu paradeiro e o mesmo autor também não o refere.



Imagens 28 e 29: Antigas imagens processionais de S. Jorge e S. Cristóvão, que saíam à rua por altura do cortejo do *Corpus Christi*. In CERQUEIRA, Eduardo, 1967.

Dos cortejos sacros que deixaram de se realizar, teremos de referir aqui apenas dois: o do *Ecce Homo*, promovido pela Santa Casa da Misericórdia, e a Procissão de Cinza, organizada pela Ordem Terceira de São Francisco.

O primeiro, que se realizava na Quinta-feira Santa, era também designado de procissão de Endoenças, e fazia-se todo em torno da imagem que ainda hoje podemos ver na Igreja da SCMA, referida desde logo na *Memória Paroquial* de 1758 desta forma:

*“A Imagem do Sr. Ecce Homo he dum prodígio da Esculptura. Consta por tradição que viera de Inglaterra quando a herezia começou a profanarlhe o culto. A devoção dos moradores desta villa, a implora nos seus trabalhos, e a experiente milagreza: he de estatura humana, e certamente a melhor deste Reyno, segundo dizem os mesmos estrangeiros que a admirao.”*³⁴⁷

³⁴⁷ AMORIM, Inês - “Memória Paroquial de Aveiro de 1758”, *Op. Cit.*, p. 17.

A escultura de talha inteira, ou vulto perfeito, cuja datação e origem certas são desconhecidas³⁴⁸, era envolvida com um manto de veludo carmesim, com bordados dourados no seu redor – que lhe fora oferecido por Francisco José Fernandes Ferreira a 12 de abril de 1813³⁴⁹, levava “a cana verde” (por isso é também conhecido como Senhor da Cana Verde) e um resplendor. A representação despida destes atavios processionais mostra apenas o Cristo sentado, de mãos amarradas, à espera da crucificação (ver Ficha SCMA 1, **Anexos**).

Às suas notórias características estilísticas, de grande qualidade, junta-se a aura milagrosa, o que contribuiu para que a devoção por ele crescesse e que a imagem fosse imitada nos arredores da cidade e que dela fizessem também pinturas. Em 1661, a Santa Casa decidiu colocar a imagem longe do olhar público, para que com isso o fervor dos devotos aumentasse³⁵⁰.

Nas suas memórias de 1875, Marques Gomes recorda um milagre perpetrado por essa imagem umas décadas antes:

*“Quando em 1855 a cholera-morbus ceifava todos os dias milhares de vidas n’esta cidade e circunvizinhanças, a mesa da Santa Casa fez celebrar preces publicas na sua igreja, pedindo ao Altissimo o acabamento do fatal contagio; e em 20 de setembro d’aquelle anno sahiu processionalmente, levando a veneranda imagem do Senhor Ecce Homo. (...) As lagrimas marejavam em todos os olhos, (...); tal era a comoção de que estavam apossados todos os corações, que multidões compactas ajoelhavam como que se fosse um só homem. Conta-se um facto sucedido n’este dia, que julgamos digno de ser narrado. Um infeliz, a quem o fatal contagio havia ferido, por nome Manuel de Pinho Vinagre da Loura, estava em artigos de morte no momento em que a procissão passava pela porta da sua habitação. N’este momento o andor em que ia a imagem do Senhor Ecce Homo parou defronte do albergue do infeliz, por elle assim o haver pedido. Os levitas entoaram o Miserére mei Deus, o povo prostrou-se implorando do Altissimo a vida d’aquelle que com tanta fé confiava na Providencia. Caso raro! O homem, só, abandonado pela medicina, resistiu ao contagio, e ainda hoje vive.”*³⁵¹

³⁴⁸ Atribuída aos séculos XVI-XVII e a uma produção nórdica, devido às suas características estilísticas.

³⁴⁹ GOMES, João Augusto Marques - *Memórias de Aveiro*, Aveiro: Tipografia Comercial, 1875, p. 133.

³⁵⁰ *Património Móvel – Escultura*, Santa Casa da Misericórdia de Aveiro, in http://www.scmaveiro.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=2320.

³⁵¹ GOMES, João Augusto Marques - *Memórias de Aveiro*, Aveiro, *Op. Cit.*, pp. 132-133.

O percurso desta procissão, que já nos anos finais ia até à Igreja do Carmo, era bastante reduzido até inícios do séc. XVII, seguindo da Misericórdia até S. Domingos e depois até às Carmelitas de São João Evangelista, voltando depois à Misericórdia. Em 1618, passa a ir também à igreja de Vera Cruz³⁵², equiparando-se às restantes grandes procissões de Aveiro³⁵³.

Segundo Inês Amorim, a procissão promovida pela SCMA foi um dos instrumentos usados para promover a Irmandade da Misericórdia, como forma de a inserir na vida económico-social da vila de Aveiro e a tornar competitiva relativamente a outras instituições religiosas³⁵⁴.

Ao falar desta imagem do *Ecce Homo*, não poderemos deixar de referir uma outra da mesma iconografia, que também sai em procissão e é “*o foco dinamizador da mais arraigada devoção açoriana e de um dos mais importantes cultos portugueses*”³⁵⁵: o Senhor Santo Cristo dos Milagres do antigo Convento da Esperança de Ponta Delgada, atribuído ao século XVI e a uma produção possivelmente flamenga. Esta imagem é depositária de um dos mais impressionantes tesouros nacionais, constituído ao longo dos séculos pelas ofertas devotas, mas cujos atributos – as “*joias ricas*” – são o cetro, a coroa de espinhos, a corda, e resplendor e o relicário com um Santo Lenho que lhe foi embutido no peito.

A seguinte Procissão de que aqui falamos, que saiu pela última vez em Fevereiro de 1969, é a de Quarta-feira de Cinzas - dita Procissão de Cinza ou mais comumente das Cinzas -, organizada pela Ordem Terceira de São Francisco (chegada a Aveiro em 1670 e

³⁵² CERQUEIRA, Eduardo - “Apontamentos sobre Antigas Procissões de Aveiro”, *Op. Cit.*, pp. 50-51.

³⁵³ AMORIM, Inês - “Misericórdia de Aveiro e Misericórdias da Índia no século XVII: Procuradoras dos Defuntos”, *Op. Cit.*, p. 117.

³⁵⁴ *Idem*, p. 117. Veja-se também, sobre as procissões organizadas pela Santa Casa da Misericórdia e sobre outras manifestações públicas da mesma, como formas de autopromoção o artigo de ARAÚJO, Maria Marta Lobo de - “As Manifestações de Rua das Misericórdias Portuguesas em Contexto Barroco” in *Hispania Sacra*, LXII, 125, enero-junio 2010, pp. 93-113.

³⁵⁵ Sobre o tesouro e o culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres veja-se o artigo de PIMENTEL, António Filipe – “Percurso do Barroco nos Caminhos do Atlântico: o Culto e o Tesouro Açoreano do Senhor Santo Cristo dos Milagres” in *Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: A Arte no MUNDO Português dos séculos XVI ao XIX: Confronto, Permanências; Mutações* (org. Maria Helena Ochi Flexor), Salvador/Bahia: Museu de Arte Sacra/Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 2000, pp. 509-523.

com a igreja de S. Francisco acabada em 1679³⁵⁶) e extinguida devido à cada vez maior falta de irmãos – o que, como nos relata o Monsenhor Aníbal Ramos³⁵⁷, obrigou a que nos últimos anos da sua realização, se pedisse aos soldados do Regimento de Infantaria (na altura vizinhos da Igreja de Santo António e de S. Francisco³⁵⁸), que ajudassem a transportar os treze andores.

O percurso da Procissão à data de 1955³⁵⁹ era bastante extenso: vinha da Rua Castro Matoso, e seguia pelas Ruas Eça de Queirós, Combatentes da Grande Guerra e de Coimbra, até à Avenida Lourenço Peixinho. Aí voltava para trás, pelas Ruas Fernão de Oliveira, Manuel Firmino, passava o Largo da Apresentação, a Rua Clemente Morais, a Praça do Peixe, a Rua João Mendonça, a Ponte-Praça, as Ruas de Coimbra, de Gustavo Pinto Basto, a Praça Marquês de Pombal, a Rua do Capitão Pizarro e a Avenida Araújo e Silva, regressando finalmente à Igreja de Santo António.

Trata-se de uma procissão de carácter penitencial (daí aparecerem também figuras alegóricas representando a Culpa ou a Confissão, ou Adão e Eva expulsos do Paraíso), cujo objetivo é a reflexão sobre a fragilidade e efemeridade da vida terrena, que dá início à Quaresma, preparando a Páscoa através da meditação sobre a Morte e a Ressurreição de Cristo. Por isso, atrás da Cruz da Ordem (a qual passava depois do andor inicial da Imaculada Conceição³⁶⁰) seguiam dois Irmãos terceiros que pelo caminho iam lançando cinzas, benzidas nessa manhã, sobre as pessoas que assistiam à procissão, repetindo as palavras do Génesis “*Lembra-te, ó homem, que és pó e em pó te hás-de tornar*”³⁶¹.

³⁵⁶ NEVES, Amaro - *Aveiro: História e Arte*, Aveiro: ADERAV – Associação de Defesa do Património Natural e Cultural da Região de Aveiro, 1984, p. 114.

³⁵⁷ RAMOS, Aníbal – “A Procissão de Cinzas em Aveiro: Descrição de Andores e Vida de Santos” in *Boletim Municipal de Aveiro*, nºs 20-21, 1993, p. 17.

³⁵⁸ Após a extinção das Ordens Religiosas, a igreja do antigo convento de Santo António (e a Igreja/Capela de São Francisco) foram concedidas à Ordem Terceira, e as dependências conventuais tiveram vários usos, até serem aquartelamento militar. Ver “Cronologia” SIPA, IPA.00000655, http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=655.

³⁵⁹ *A Procissão das Cinzas em Aveiro. Descritivo das Cerimónias e Andores*, Aveiro: A Lusitânia. Tipografia e Encadernação, 1955 (livrete, 16 pp.), p. 2.

³⁶⁰ Em 1900 a ordem dos andores era a seguinte: 1º Nossa Senhora da Conceição; 2º Nosso Senhor dos Passos e S. Francisco; 3º S. Lúcio e Santa Bona; 4º Santa Rosa de Viterbo; 5º Santa Margarida de Cortona; 6º S. Luís, Rei de França; 7º Santo Ivo; 8º S. Roque; 9º Rainha Santa Isabel de Portugal; 10º Santa Clara; 11º S. Francisco e S. Domingos (os santos patriarcas); 12º São Francisco no Monte Alverne; 13º S. Francisco a receber as Chagas. Em 1955 esta ordem mantinha-se. In RAMOS, Aníbal – “A Procissão de Cinzas em Aveiro: Descrição de Andores e Vida de Santos”, *Op. Cit.*, pp. 18-22.

³⁶¹ *A Procissão das Cinzas em Aveiro. Descritivo das Cerimónias e Andores*, *Op. Cit.*, p. 5.

O número de andores era variável. Natália Ferreira-Alves³⁶² fala-nos de um número crescente desde 1674, em que eram apenas treze, e 1782, em que saíam vinte e cinco andores na Procissão no Porto. Mas apenas dois anos depois, o número descia drasticamente para os treze andores iniciais, devido ao mau estado destas estruturas e das vestes das imagens.

Como a reparação dos andores era demasiado dispendiosa, optou-se por reduzir o número, aproveitando e melhorando nove pré-existentes e encomendado mais quatro³⁶³.

Em Ovar, cidade onde atualmente continua a sair esta procissão, à data de 1672, processionavam vinte e quatro andores, mas no entanto em finais de Oitocentos, apenas saíam dez. Este número viria a aumentar novamente já no séc. XX³⁶⁴. Sofia Vechina, informa-nos acerca da encomenda da imagem de Santa Clara em 1956. A Ordem terá pedido orçamento às oficinas de António da Silva Antunes (Braga), de José Ferreira Thedim (Maia) e de Amálio Maia (Maia), para “*uma imagem de Sta Clara em forma de manequim e pintada em madeira de cedro brasileiro para vestir*”³⁶⁵.

Interessa-nos a resposta da Casa Thedim, que não propôs orçamento devido à ausência de indicação das medidas pretendidas, mas que avisou que “*estas imagens de roca são proibidas pela Camara eclesiasta, fassa o que melhor lhe convier mas nós ficamos libres de responsabilidades*”³⁶⁶, o que explica porque a partir de dada altura deixam de aparecer imagens de roca, preferindo-se as anatomizadas ou, sobretudo, de vestes sintetizadas.

A imagem acabaria por ser feita na oficina de Amálio Maia, de vulto pleno e com braços articuláveis (a qual faria ainda as imagens de S. Roque e de Santo António)³⁶⁷. Não sabemos aqui se a autora considera “de vulto” com as roupas esculpidas também em

³⁶² FERREIRA-ALVES, Natália Marinho Ferreira - “A Procissão de Cinza e a Ordem Terceira de São Francisco do Porto: Análise de um Esquema Devocional” in *Os Franciscanos no Mundo Português II: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco* (coord. Natália Marinho Ferreira-Alves), Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012, p. 432.

³⁶³ *Idem*, pp. 437-438.

³⁶⁴ VECHINA, Sofia Nunes – “Ordem Terceira de São Francisco de Ovar: Procissão das Cinzas. Uma Procissão com Três Séculos” in *Os Franciscanos no Mundo Português III: o Legado Franciscano* (coord. Natália Marinho Ferreira-Alves), Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2013, pp. 922-926.

³⁶⁵ *Idem*, p. 936.

³⁶⁶ *Idem*, p. 936.

³⁶⁷ *Idem*, p. 937-940.

madeira - de forma sintetizada ou não -, ou “de vulto pleno” enquanto anatomizada, sem sugestão de vestes.

O conjunto processional das Cinzas de Aveiro encontra-se hoje nas Igrejas de Santo António e São Francisco (geminadas) e também numa dependência anexa que constitui o núcleo museológico da Ordem Terceira de São Francisco. São ao todo 19 imagens - 17 de vestir - que saíam em treze andores, pelo menos desde 1900, data da descrição mais antiga que consultámos, e até ao seu fim em 1969 (ver Fichas F 1-13, **Anexos**).

As suas datações são desconhecidas, assim como os seus autores ou oficinas de onde saíram, no entanto são visíveis conjuntos de diferenças estilísticas e técnicas que indicam estarmos na presença de várias cronologias de produção distintas, desde o séc. XVIII ao final do séc. XIX ou início do século XX³⁶⁸.

Consideramos que o Conjunto dos Bem Casados (São Lúcio, Santa Bona e São Francisco) e as imagens de Santa Rosa de Viterbo, Santo Ivo e S. Roque são já do início do séc. XX (ou do final do século XIX), tendo em conta o seu naturalismo e policromia. Todas elas são anatomizadas, com o cabelo esculpido, tal como as sandálias (excetuando o caso de São Ivo que se encontra calçado, e S. Roque que está descalço) e têm olhos de vidro.



Imagens 30 e 31: Rostos das imagens de Santa Clara e da Rainha Santa Isabel, séc. XIX (?), autoria desconhecida (ver Fichas F 9 e 10, **Anexos**). Fotografias Diana Pereira.

Julgamos ainda possível que as imagens de Santa Clara e da Rainha Santa Isabel, ambas anatomizadas, sem cabelo (Santa Clara veste hábito franciscano e a Santa Isabel tem uma cabeleira) e com olhos de vidro, sejam contemporâneas – possivelmente da 1ª metade do século XIX - e talvez da mesma oficina, devido a semelhanças no rosto.

³⁶⁸ Por questões de economia de tempo, não nos foi possível fazer uma investigação aprofundada, a nível documental, que pudesse dar-nos algumas respostas concretas, pelo que as atribuições aqui feitas são baseadas na observação e comparação estilística das imagens.



Imagens 32 e 33: Rostos das imagens de Santa Margarida de Cortona e S. Luís de França, séc. XVIII (?), autoria desconhecida (ver Fichas F 5 e 6, **Anexos**). Fotografias Diana Pereira.

Encontramos ainda semelhanças nos rostos das imagens de Santa Margarida de Cortona (de roca) e de São Luís, Rei de França (de talha inteira). cremos que estas sejam das peças mais antigas de todo o conjunto, juntamente com as imagens do conjunto de S. Francisco e S. Domingos, ambas de roca, a imagem de S. Francisco do conjunto do Monte Alverne (de estrutura mista, ou seja com pernas, assentes num globo terrestre, e com uma estrutura que não podemos denominar de roca, mas que é constituída por tábuas que saem um pouco acima da zona dos joelhos para o tronco) e a de S. Francisco (do conjunto das Chagas), cujo corpo ajoelhado tem uma estrutura de roca à qual se juntaram pés esculpidos, as quais datamos do século XVIII, segunda metade. O conjunto Senhor dos Passos e S. Francisco, os dois com a mesma estrutura anatomizada e articulada possivelmente pertencem também ao século XVIII.

A imagem anatomizada da Virgem Imaculada (iconografia analisada à frente com mais pormenor), que não conseguimos associar a nenhuma das restantes imagens pela sua delicadeza e traços do rosto, parece-nos bastante recente, mas não é comparável a nenhuma das restantes imagens que atribuímos ao início do século XX (ou fim do séc. XIX).

Sublinhamos o facto de muitas das imagens apresentarem policromias não originais nomeadamente nos corpos, mãos e até rostos.

Relativamente a vestes, segundo o depoimento da Ministra da Fraternidade Franciscana aveirense, Maria do Carmo Castela Lourenço³⁶⁹, muitas foram deitadas fora devido ao mau-estado, provavelmente as mais antigas do século XVIII, nomeadamente a

³⁶⁹ Em Fevereiro de 2014.

original da imagem de Santa Margarida de Cortona e a capa da imagem de São Luís, Rei de França, a qual através de uma fotografia de 1956 sabemos ter sido diferente.

A dada altura, possivelmente já após o término da saída em procissão, renovaram-se as vestes de algumas imagens femininas, nomeadamente a da referida Santa Margarida, a de Santa Rosa de Viterbo e a de Santa Bona, apresentando estas, atualmente, vestidos simples e lisos em tons rosa ou rosa seco e a mesma capa vermelha. Todas têm também véus em tule ou renda. Segundo a descrição da Procissão de 1900, tanto Santa Margarida como Santa Rosa iam vestidas de terceiras franciscanas e a segunda levava uma coroa de rosas brancas na cabeça.

O traje de Santa Clara é um hábito franciscano simples, com touca. São Francisco usa sempre o normal hábito, tal como São Lúcio. São Roque veste indumentária de romeiro, envergando uma camisa branca e calções pretos e usa uma longa capa castanha, a qual puxa para mostrar o corte na perna. Sobre essa capa tem uma outra, preta e com bordados dourados no redor que configuram um ornamento geométrico, que lembra as “gregas”. A imagem de Santo Ivo parece vestir ainda a roupa original, de estudante (de acordo com a sua iconografia – foi estudante de Direito e Teologia na Universidade de Paris), que nos remete para o início do séc. XX ou finais do século XIX, nomeadamente as calças às riscas cinzentas. Os sapatos, se comparados com outros do século XIX, remetem-nos também para essa datação

A que também parece usar as vestes originais é a imagem da Rainha Santa Isabel, com um vestido e um manto (que ata ao pescoço) em veludo castanho, com bordados dourados. Nas pontas do manto, esses bordados formam coroas, símbolo que parece ter sido habitual nas vestes processionais desta santa, porque também as vemos na imagem da mesma em Ovar e no Porto. Tal como as restantes, enverga também um véu de renda branca.



Imagem 34: Imaculada Conceição, finais do séc. XIX-XX (?), autoria desconhecida (ver Ficha F 1, **Anexos**). Fotografia Diana Pereira.

As vestes da Imaculada lembram-nos outros exemplares da primeira década de 1900 (nomeadamente a da Senhora da Soledade da Sé de Aveiro, datada de 1907). Usa igualmente o véu branco.

Todas as imagens possuem peças de roupa interior branca, camisas no caso das peças masculinas e vários saiotes, golas e punhos bordados no caso das imagens femininas.

A maior parte das imagens enverga um resplendor raiado com pedraria ou vidros, habitualmente vermelhos, num centro ornamentado – de prata, por vezes dourada -, muito simples (apenas um aro) no caso de São Francisco e de S. Domingos. A imagem de São Luís é a única que apresenta apenas uma coroa de espinhos, mas segundo a referida fotografia de 1956, usava um resplendor diadema, diferente de todos os outros, o que nos sugere que também poderá ter

havido uma renovação a este nível. A representação da Imaculada apresenta uma coroa e um resplendor-nimbo decorado com estrelas de oito pontas com pedras ou vidros no centro que alternam entre o branco e o azul.

Esta imagem, a de Santa Bona e de Santa Isabel usam brincos. A última tem também um cordão que dá três voltas ao pescoço e que ostenta uma cruz. As imagens de Santa Margarida e de Santa Rosa apresentam pequenos engastes metálicos nas orelhas para que seja possível a aplicação de brincos.

Dos andores ficaram alguns laços púrpura de diferentes épocas mas todos com bordados dourados e alguns com franjas da mesma cor.

Apesar de já não exercerem a sua função processional, as imagens encontram-se todas expostas publicamente e esperamos que sejam mais valorizadas no futuro, pelo que algumas precisam de intervenções de conservação.

As procissões que abordamos de seguida continuam a fazer-se anualmente. Uma em celebração da Padroeira da cidade, a Princesa Santa Joana, a outra de enorme significado religioso, a do Senhor dos Passos. Nelas figuram dois pares de imagens de cronologias, estéticas e técnicas muito diferentes.

A Princesa Joana (1452-1490), filha de D. Afonso V (1432-1481) ingressou no Convento de Jesus em 1472 após recusar vários casamentos, entre os quais com Carlos VIII (1470-1498) de França e Ricardo III (1452-1485) de Inglaterra, o que explica porque na sua iconografia pictórica se vejam por vezes três coroas no chão. Apesar de nunca ter professado os votos por ser uma potencial herdeira do trono, viveu no convento até à sua morte, seguindo as regras da clausura, sendo exemplo para muitas outras senhoras nobres que lhe imitaram a vocação enriquecendo cada vez mais o Convento de Jesus³⁷⁰.

Após a sua morte, sucedem-se as manifestações de culto dentro do convento e espalham-se os rumores sobre curas milagrosas perpetuadas por objetos do seu uso; o dia da sua morte, 12 de Maio, começa a ser celebrado por uma multidão de devotos que ia à Igreja de Jesus assistir à missa³⁷¹.

Após milagres e várias transladações de relíquias para túmulos mais dignos, em 1625 iniciam-se conversações para que se dê início ao procedimento de beatificação da Princesa. No entanto, só depois da apresentação de dois processos, em 1693, sai o édito da Beatificação aprovado pelo Papa Inocêncio XII (1615-1700), autorizando o culto público da Princesa³⁷². Assim, apesar de ser conhecida por Santa, a Princesa é apenas Beata³⁷³.

Em 1697, D. Pedro II (1648-1706) encomenda, às custas da Coroa, um novo túmulo (todo em embrechados de mármore policromos) para a princesa ao arquiteto real João Antunes, o qual ficaria pronto em 1711. Ao mesmo tempo manda arranjar o

³⁷⁰ SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. I/1, pp. 82-115.

³⁷¹ MOTA, Maria João - *Museu de Aveiro: da Coleção à Musealização. Têxteis, Paramentos e Alfaias da Festa da Princesa Santa Joana*, Dissertação de Mestrado em Museologia apresentada à Universidade Lusófona, sob orientação de Mário Moutinho, Lisboa: 2002, p. 59.

³⁷² GOMES, João Augusto Marques - *Memórias de Aveiro, Aveiro, Op. Cit.*, p. 153.

³⁷³ Em meados do século XVIII ainda se tenta a canonização, no entanto a expulsão dos jesuítas agrava as relações entre Portugal e a Santa Sé e o processo é votado ao progressivo esquecimento.

coro-de-baixo, o qual acolheria a nova urna. Por altura dos festejos da transladação o povo afluiu em peso³⁷⁴.

Desde aí promovem-se faustosas festas em honra da Santa Joana, no entanto as celebrações esmorecem-se a partir do último terço do século XVIII com as reformas pombalinas e um maior controlo nos gastos das Ordens. O cada vez maior desinteresse pelas suas festividades leva D. João VI (1767-1826), em 1807, a decretar a procissão como “Real” o que forçava todas as instituições públicas a participarem dela. O anticlericalismo e a quebra de rendimentos do convento leva a que a Câmara da cidade passe a custear as despesas da procissão³⁷⁵.

Em 1874, com a morte da última freira do convento dominicano, a instituição é extinta e para afiançar a posse dos objetos de culto e a prossecução da procissão, é criada a Real Irmandade de Santa Joana, a qual vai relegando cada vez mais as suas obrigações para a Câmara devido às dificuldades de financiamento³⁷⁶.

Em 1911, o antigo convento de Jesus (que entretanto havia sido Colégio de Santa Joana Princesa), é convertido em Museu, sendo as imagens e alaias processionais musealizadas, mas continuando a exercer a sua função anualmente.

Após a restauração da Diocese de Aveiro em 1938, as festividades de Santa Joana voltam a ganhar novo folego, sobretudo a partir de 1965, ano em que a Princesa substitui Santa Ana enquanto padroeira da cidade e da Diocese aveirense³⁷⁷.

Na procissão da Padroeira seguem as esculturas da Princesa santa e de S. Domingos, fundador dos dominicanos.

As duas imagens são de roca (estrutura nos dois casos revestida com tela ou casquinha bege), foram encomendadas no século XVIII a uma oficina de Roma³⁷⁸, e possuem ricos enxovais em seda bordada a ouro e fio laminado guardados em Reserva no

³⁷⁴ MOTA, Maria João - *Museu de Aveiro: da Coleção à Musealização. Têxteis, Paramentos e Alaias da Festa da Princesa Santa Joana*, Op. Cit., p. 62.

³⁷⁵ *Idem*, pp. 65-67.

³⁷⁶ *Idem*, p. 67-68.

³⁷⁷ *Idem*, p. 68-69.

³⁷⁸ Ver *MatrizNet*, Museu de Aveiro, N^{os} de Inv. 328/B e 329/B, <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=97003&EntSep=0&EntRegAss=1#gotoPosition>; <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=97042&EntSep=0&EntRegAss=1#gotoPosition>.

Museu de Aveiro (sobre os quais ainda não se atribui contexto produtivo certo), e por isso são expostas e saem em procissão com hábitos dominicanos simples.



Imagens 35 e 36: Imagens de roca de Santa Joana e São Domingos, séc. XVIII, manufatura italiana (ver Fichas MA 5-6, **Anexos**). Imagens MatrizNet (Museu de Aveiro).

De facto, as vestes originais setecentistas acabam por ser uma adaptação do humilde hábito dominicano, com o enriquecimento do cetim de seda negra (dos mantos, do véu da imagem da Santa e do capuz de S. Domingos) ou branca (dos vestidos ou túnicas de formato cónico truncado e dos escapulários), através da aplicação de bordados a fio dourado e lantejoulas, que criam uma rede losangular de ornatos florais, cujas interceções são estrelas de oitos pontas³⁷⁹.

Salientam-se ainda os sapatos da imagem da Santa, revestidos em cetim de seda branca e bordados a ouro, com aplicação de vidrilhos brancos e lantejoulas douradas e com ornatos florais por todo o exterior. Na zona do calcanhar vêem-se orifícios que permitiam o encaixe da figura no andor. Esta tem mesmo umas pequenas meias com a letra “M” bordada a ponto cruz visto que os seus pés não apresentam pintura de

³⁷⁹ Ver *MatrizNet*, Museu de Aveiro, Nº s de Inv. 81/C (conjunto de S. Domingos) e 82/C (conjunto de Santa Joana), <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosListar.aspx?TipoPesq=3&NumPag=15&RegPag=50&Modo=1&Criterio=&SubTipoPesq=1&PorMuseu=10>.

carnações, apresentando a madeira sem tratamento, ao contrário da peça de S. Domingos cujos sapatos estão já esculpidos.

Tal como as imagens de vestir de que temos vindo a falar, estas duas também possuem roupas interiores brancas em linho com detalhes rendados e em tafetá no caso da combinação da imagem da Princesa.

Dos seus adereços de ourivesaria destacamos a coroa de espinhos em prata da imagem de Santa Joana, atribuída a Joaquim Maria da Costa Serra, do Porto, sem datação precisa; a estrela de oito pontas, em prata e quartzo hialino (séc. XVIII) com um prego que fica embutido na frente da imagem de S. Domingos; a cruz-bordão em prata (séc. XVIII), da mesma imagem, com um ramo de açucenas amovível; e os dois resplendores raiados em prata, do século XIX³⁸⁰.

A Procissão dos Passos, uma das várias que se inserem nas celebrações da Semana Santa (já aqui falámos na do *Corpus Christi* e do *Ecce Homo*; a Semana inicia-se com a Procissão dos Ramos e culmina com a do Enterro do Senhor), é a representação da *Via Crucis* ou da Paixão de Cristo - cada andor é um passo ou momento dessa Via ou caminho percorrido por Cristo até ao Calvário -, que convida os crentes a partilhar a dor do Senhor e da sua Mãe.

Esta procissão terá sido instituída em Portugal em finais do século XVI, na cidade de Lisboa, sendo a primeira Irmandade formada no Convento da Graça e confirmada em 1587. O cortejo foi regulado com o modelo de Sevilha, e de Lisboa espalhou-se pelo país³⁸¹.

A composição é quase sempre a mesma de região para região, aos andores com as imagens do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade, juntam-se grupos alegóricos, como a Verónica, S. João Evangelista e Santa Maria Madalena, as três Marias ou soldados romanos (além do vários anjinhos) que representam a Oração no Horto, a

³⁸⁰ Respetivamente os N^{os} de Inv. 109/D, 188/D, 111/D, 108/D e 110/D. In MELO, Cláudia Pinho e (coord.) – *Museu de Aveiro: Ourivesaria*, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado] e também disponíveis no *MatrizNet*.

³⁸¹ ROSA, José António Pinheiro e – “Procissões de Faro”, Separata de *Anais do Município de Faro*, Faro: Câmara Municipal, 1972, p. 36.

Prisão de Jesus, a Sentença de Pilatos, entre outros³⁸². Estes grupos alegóricos podiam ser constituídos por pessoas figurantes ou por andores com complexos grupos escultóricos (muito comum em Espanha)³⁸³.

Deixando as imagens da Senhora da Soledade por ora de lado, debrucemo-nos nas do Senhor dos Passos.

São cinco as imagens de vestir do Senhor dos Passos que podemos ver no centro aveirense. Uma delas, já aqui referida a propósito da Procissão das Cinzas franciscana, que faz conjunto com a imagem do Santo Franciscano e saía no segundo andor do dito cortejo sacro.

³⁸² COSTA, Martins da – “As Procissões na Póvoa de Varzim”, Separata do *Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, Vols. XVII-XVIII, 1978-1979, pp. 20-22.

³⁸³ Através do Inventário das alfaías da Irmandade do Passos, redigido em 1879, sabemos da existência de duas imagens de vestir, de Santa Maria Madalena e de S. João Evangelista (descritas como em mau estado), que fariam parte da procissão, além do Senhor (que aqui é o que está atualmente na Igreja do Carmo) e da Soledade. Além dessas, fala-se também em quatro imagens em mau estado que eram armadas na rua e serviam na procissão. Passamos a referir os itens do inventário que indicam as imagens e os seus enxovais e adereços: “1. Uma imagem de Nosso Senhor dos Passos que está no altar da confraria e serve na procissão/ 2. Quatro imagens em muito mau estado que serviam nos Passos, armados na rua, faltando a uma cabeça e braços/ 3. Uma imagem de Nossa Senhora que serve na procissão dos Passos/ (...) 6. Uma imagem de Santa Maria Madalena e outra de São João Evangelista ambas maltratadas e em mau estado/ 27. Um resplendor de lata prateada de uso do Senhor/ (...) 31. Uma coroa de espinhos de ferro nova da imagem do Senhor/ 32. Duas ditas sendo uma de arame, coberta de seda e outra de chumbo usadas/ (...) 36. Um resplendor grande de prata com pedras no centro da Imagem do Senhor dos Passos/ 37. Um diadema de prata com pedras da imagem de Nossa Senhora/ 38. Dois pares de botões de ouro fino dos pulsos da imagem do Senhor/ 39. Três botões de ouro do peito da camisa do Senhor/ (...) 47. Uma túnica de gorgorão roxo forrada de seda, com bordado e guarnição fina da imagem do Senhor/ 48. Uma túnica de gorgorão roxo com bordado fino da imagem de Nossa Senhora/ 49. Um manto de cetim azul com bordado fino da mesma imagem/ 50. Um par de manguitos roxos com bordado fino da mesma imagem/ 51. Um laço roxo com bordado fino da mesma imagem/ 52. Um lenço de cetim branco com bordado fino das mãos da mesma imagem/ (...) 58. Quatro túnicas de seda lisa já usadas/ 59. Uma dita de tafetá guarneçada com galão fino de uso de Nossa Senhora/ 60. Um manto azul de gorgorão com bordadura falsa em mau estado/ 61. Um dito de cetim azul -só frentes- em mau estado/ 62. Um vestido de matizes de Santa Maria Madalena/ 63. Um dito de tafetá verde de São João Evangelista/ 64. Uma capa de tafetá vermelho da mesma imagem/ 65. Um cinto de cetim branco da mesma imagem/ 66. Um par de manguitos de cetim branco usados de N. Senhora/ 67. Um laço de cintura de Nossa Senhora já usado/ (...) 74. Duas cabeleiras novas, sendo uma da Senha e outra do Senhor/ 75. Cinco cabeleiras já muito usadas/ 76. Duas cordas de cingir o Senhor sendo uma nova e outra usada/ 77. Três ditas já velhas das imagens dos Passos de armar nas ruas/ (...) 82. Quatro camisas da imagem do Senhor dos Passos com as mangas em separado/ 83. Três camisas da imagem de Nossa Senhora sendo uma franjada por baixo/ 84. Quatro saias novas com guarnições diversas da imagem de nossa Senhora/ 85. Duas ditas já velhas/ 86. Quatro lenços de bobinet da imagem de Nossa Senhora/ 87. Uma toalha de cambraieta fina da cabeça e peito da imagem de Nossa Senhora/ (...) 95. Uma camisa de bretanha de linho/ 96. Umas ceroulas idem” (sublinhado nosso). “Inventário da Irmandade de Nosso Senhor Jesus dos Passos de Aveiro na Igreja Paroquial da Glória – 1879”, disponibilizado por ROCHA, Hugo Calão em *Património Religioso de Aveiro*, <http://patrimonioreligiosodeaveiro.blogspot.pt/search/label/Irmandade%20dos%20Passos%20de%20Aveiro>, a 12 de julho de 2011.

Existem depois duas no Museu de Aveiro, uma dos tempos do Convento de Jesus, precisamente na Capela do Senhor dos Passos, e outra de proveniência e datação desconhecidas, que está guardada em Reserva; outra na Igreja do Carmo, proveniente da antiga igreja matriz de S. Miguel e que possivelmente é a mais antiga de todas; e por fim, a que sai na Procissão atualmente e que está na Sé, de 1900 (ver Fichas MA 7-8; CO 1; ISP 1 **Anexos**).

Comecemos pelas musealizadas.

O exemplar que se encontra em reserva (não inventariado na base Matriz do Museu) é quase de vulto perfeito excetuando a zona em que se veste o cendal (ou *pano da vergonha*), onde está simplificada e pintada de branco, e com os braços articulados nos ombros e cotovelos, deixa perceber ainda a policromia do sangue por todo o corpo, com destaque para a representação das feridas causadas pela cruz de espinhos. A imagem necessitaria de peruca, visto que não tem o cabelo esculpido, apenas a barba. Não se conhece a sua origem, mas podemos atribuí-lo à primeira metade do século XVIII pelas características estilísticas.

Nos Inventários realizados aquando a extinção do Convento de Jesus e seguintes, por altura da posse da Real Irmandade de Santa Joana e depois, já na altura do Museu Regional, durante as direções de Marques Gomes (1922) e Alberto Souto (1942), a única imagem do Senhor dos Passos referida (além da que está na Capela com o mesmo nome e se inventaria logo desde 1874), é uma dita de roca, que aparece apenas no Inventário de 1922, com o Nº 2 da página 45, sem qualquer indicação da sua proveniência³⁸⁴.

Em anotação posterior diz-se que foi vendida, e de facto já não aparece referida no Inventário de 1942, pelo que se exclui que se trate da que está hoje em reserva (ver Tabela, **Anexos**).

³⁸⁴ *Inventário*, 20 de Outubro de 1922, Arquivo do Museu de Aveiro, Redigido/assinado por Silvério António Pereira Junior, Aveiro, 24 de Outubro de 1922, p. 45.

Sabemos que no antecoro do coro baixo do antigo convento carmelita de São João Evangelista existia também uma imagem do Senhor dos Passos, sendo essa sala dedicada a este título³⁸⁵. Terá sido esta transferida para o antigo Convento de Jesus integrando-se assim na coleção do Museu, esquecendo-se de se fazer referência à sua procedência? Ou



Imagem 37: Senhor dos Passos na Capela com o mesmo nome, do antigo Convento de Jesus (Museu de Aveiro), séc. XVIII, autoria desconhecida. Fotografia Diana Pereira.

será proveniente da Irmandade do Senhor dos Passos (sabemos através do Inventário da mesma de 1979, citado acima, que entre as suas alfaías haviam quatro imagens em mau estado)? Fica a dúvida.

Já a imagem que se encontra na Capela dos Passos (parte do percurso monumental do Museu e que provavelmente se terá construído algures durante os priorados de Sórora Arcângela Maria do Baptista, entre 1739-1749, ou da Sórora Paula de Jesus, entre 1749-1753³⁸⁶), inscrita num imponente retábulo que se insere já perfeitamente no gosto *Rocaille*, pode datar-se da segunda metade do século XVIII e é de autor desconhecido.

Faz parte de uma *Via Sacra* montada nesse espaço octogonal³⁸⁷ da Capela, na qual está também a imagem da Senhora da Soledade e onde figuraram, até ao final dos anos

³⁸⁵ Rangel de Quadros Oudinot cit. por BELINQUETE, José Martins – *As Carmelitas em Aveiro, ontem e hoje*, Op. Cit., pp. 751-752.

³⁸⁶ Ver SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1967, pp. 7; 35. Capela estudada no seguinte relatório PEREIRA, Diana Rafaela Martins - *A Capela do Senhor dos Passos e a desaparecida Capela de Santa Maria Madalena no Museu de Aveiro, antigo Convento de Jesus: Linguagens rocaille num espaço dominicano musealizado*, Relatório de Estágio apresentado à FLUC sob orientação de Luísa Trindade e Cláudia Melo, policopiado, 2013, pp. 34-35.

³⁸⁷ Não sendo um perfeito octógono, segue outras capelas do convento, como a da Nossa Senhora do Rosário e, no geral, a tendência centralizante de capelas dominicanas femininas. Paulo Varela Gomes no seu estudo sobre a planta centralizada refere, seguindo a lógica de outros estudiosos, a tradição da sua aplicação a edifícios dedicados à Virgem e à Paixão e Ressurreição de Cristo. Salienta também o seu uso associado ao culto do Santíssimo Sacramento e à Eucaristia, reafirmados com a Contra-Reforma Católica mas, no entanto, conclui que ao entrar no século XVIII a planta centralizada era já *escolhida por razões puramente formais*. Ver GOMES, Paulo Varela – *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*, Porto: FAUP Publicações, 2001, pp. 17-19; 380.

90 do século passado, quatro pinturas (hoje em Reserva) que representam a *Oração de Jesus Cristo no Horto das Oliveiras*, o *Cristo Atado à Coluna*, o *Senhor da Cana Verde* e a *Descida da Cruz*.

A *Via* culminava na pequeníssima capela retangular anexa a esta, dedicada à Santa Maria Madalena, a santa que por Cristo chora aos pés da Cruz e a quem a Ele aparece após a Ressurreição.

Da imagem do Senhor, Rangel de Quadros disse: “*não é tão perfeita* [como a sua Capela], *mas não inspira menos devoção*”³⁸⁸, o qual foi seguido no conteúdo por Domingos Maurício que assim a descreveu: “*a imagem do Senhor, pouco perfeita, mas devota*”³⁸⁹.

A dita escultura é de talha inteira (excetuando na cabeça, a qual necessita de peruca natural) e articulada nos braços³⁹⁰. Veste-se com uma túnica roxa, como habitual na sua iconografia. Ajoelhada, carrega às costas a cruz. Na cabeça falta-lhe a coroa de espinhos que era de fibra vegetal³⁹¹, mas ainda enverga o resplendor raiado de prata, também da segunda metade do século XVIII, que ao centro apresenta uma profusa decoração de concheados, volutas e enrolamentos vegetalistas³⁹².

As outras duas imagens do Senhor dos Passos que aqui referimos foram protagonistas de uma espécie de disputa paroquial, na transição do século XIX para o século XX.

Tudo sucedeu após a mencionada extinção da paróquia de S. Miguel e a demolição da sua igreja (1835), sendo o seu recheio distribuído por outras igrejas, nomeadamente a sede da recém-criada paróquia da Glória, a igreja de S. Domingos (do antigo convento dominicano masculino).

³⁸⁸ OUDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - *Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus*, volume 4, policopiado, Biblioteca do Museu de Aveiro, p. 234.

³⁸⁹ SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. II/1, *Op. Cit.*, p. 30.

³⁹⁰ Ver também no *MatrizNet*, nº de Inv. 160/M (relativo ao Retábulo de altar), <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=95796&EntSep=5#gotoPosition>.

³⁹¹ Hoje encontra-se sem peruca e sem coroa de espinhos.

³⁹² MELO, Cláudia Pinho e (coord.) – *Museu de Aveiro: Ourivesaria*, catálogo, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado], entrada de catálogo 63.

A polémica iniciou-se quando a imagem do Senhor dos Passos (atribuível ao século XVII) da antiga igreja, foi para esta dita de S. Domingos, em vez de ir para a do Carmo, na freguesia de Vera Cruz, de onde eram a maioria dos elementos da Irmandade dos Passos³⁹³.

A procissão continuou a fazer-se anualmente, no entanto persistia o descontentamento e em 1896, na noite de 28 de Agosto, conta-se que iludindo o sacristão, um grupo entrou na Igreja de S. Domingos e levou a imagem dos Passos, protegido no exterior por “*um esquadrão da Cavalaria e um grupo de caceteiros*”³⁹⁴ até à igreja do Carmo, onde se depositaria a imagem numa capela recém-criada propositadamente para ela.



Imagem 38: Senhor dos Passos de Carlos Leituga, segundo maquete de Teixeira Lopes, 1900 (ver Ficha ISP 1, **Anexos**). Fotografia Diana Pereira.

A transferência havia sido autorizada pelo Bispo de Coimbra de então³⁹⁵, mas a forma brusca com que se tinha realizado revoltou os fregueses da Glória, que escreveram uma extensa carta ao dito prelado mostrando-se injustiçados e pretendendo o retorno da imagem, que afinal não regressaria³⁹⁶.

Durante os anos seguintes, as paróquias ficariam de costas voltadas e a Procissão dos Passos restringia-se à Vera Cruz, tendo a Glória pedido emprestada uma imagem do Senhor a Ílhavo para velar na Semana Santa, enquanto não tinha uma nova, a qual viria a ser encomendada por uma comissão de aveirenses da época³⁹⁷.

³⁹³ LEITÃO, Humberto - “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos” in *Litoral* (dir. David Christo), Aveiro, 5 de Março de 1955, nº 22, pp. 1; 3.

³⁹⁴ *Idem*, p. 1.

³⁹⁵ LEITÃO, Humberto - “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos” in *Litoral* (dir. David Cristo), Aveiro, 19 de Março de 1955, nº 24, pp. 1.

³⁹⁶ Carta totalmente reproduzida in LEITÃO, Humberto - “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos”, *Op. Cit.*, nº 22, p. 3.

³⁹⁷ LEITÃO, Humberto - “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos”, *Op. Cit.*, nº 24, p. 4.

Primeiro tentou-se um santeiro do Porto, António Pereira de Abreu, depois António Teixeira Lopes (1866-1942). Este não estava disponível para concretizar a obra devido a outros trabalhos que lhe ocupavam o tempo, mas sugeriu o seu discípulo Carlos Leituga e terá partido dele a ideia de representar Cristo no momento da Terceira Queda³⁹⁸, invés do habitual ajoelhado, o que viria a diferenciar este Senhor dos Passos dos demais.

Segundo a tradição a maquete da escultura terá saído das mãos do Mestre Teixeira Lopes, mas a peça executada pelo discípulo, com acabamentos do primeiro³⁹⁹.

Um dado importante e revelador de uma tendência naturalista e também do historicismo que se vivia na época, é a relatada vontade dos dois escultores em que a imagem de Cristo envergasse uma túnica branca, salpicada de sangue, no entanto a tradição enraizada e a vontade dos encomendantes levou a que se fizesse uma túnica de veludo roxo, desrespeitando-se assim a opinião dos artistas⁴⁰⁰.

A escultura (com um custo de 800\$00 réis) chegou à igreja de S. Domingos a 7 de março de 1900 e foi recebida com êxito⁴⁰¹. Mas ficava ainda a faltar uma nova imagem da Senhora da Soledade, pela qual teria de se esperar sete anos.

2.2 Vestir a Virgem em Aveiro

Segundo as *Memórias Paroquiais* da Diocese de Aveiro de 1758⁴⁰², das 1111 invocações presentes nas Igrejas Matrizas, 253 eram da Nossa Senhora, o que representava uma percentagem de 22,7%, ficando atrás apenas do conjunto de todas as invocações de Santos (38,4%). Estes valores correspondiam ao comum noutras Dioceses.

Claro que isto se explica com a quantidade de diferentes invocações da Senhora. As mesmas *Memórias* dizem-nos que em Aveiro (Diocese) a invocação mais comum (em

³⁹⁸ *Idem*, p. 4.

³⁹⁹ GASPAR, João Gonçalves - *Catedral de Aveiro – História da Arte*, Aveiro: Edição da Paróquia de Nossa Senhora da Glória, 1979, p. 20.

⁴⁰⁰ LEITÃO, Humberto - “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos”, *Op. Cit.*, nº 24, p. 4.

⁴⁰¹ *Idem*, p. 4.

⁴⁰² Dados analisados e sistematizados em CAPELA, José Viriato e MATOS, Henrique - *As Freguesias dos Distritos de Aveiro e Coimbra nas Memórias Paroquiais de 1758, Memórias, História e Património*, Coleção Portugal nas Memórias Paroquiais de 1758, Braga, 2011, p. 100-105.

igrejas matrizes) era a de N^a S^a do Rosário, com 121 altares, uma enorme diferença para a Nossa Senhora da Conceição que apenas tinha 24⁴⁰³.

Ao passar para o universo das Capelas e Ermidas⁴⁰⁴, a Nossa Senhora continua apenas atrás do conjunto de Santos e Santas, contando com a presença de 178 invocações (de 586) em capelas, o que perfazia uma percentagem de 30,3%. No que diz respeito à identificação das invocações, o caso aqui muda de figura: o maior número de dedicações (42) era de intitulações da Nossa Senhora ligadas a topónimos ou sem título específico, seguindo-se a N^a S^a da Conceição com 22 dedicações. A N^a S^a do Rosário contava com apenas 5.

No contexto das Irmandades e Confrarias⁴⁰⁵, as invocações da Senhora dominavam o panorama, sendo que a Senhora do Rosário sozinha alcançava 42 dedicações e as diversas restantes eram objeto de 38 – ao todo a Nossa Senhora nos seus vários nomes tinha 80 dedicações neste âmbito.

Já em 1989, o Padre Domingos Rebelo faz também um levantamento das invocações marianas representadas em imagens, na mesma Diocese (nesta altura com uma configuração diferente da do século XVIII claro). Chega às 120 invocações diferentes.⁴⁰⁶

Do concelho de Aveiro refere 42 invocações em 67 lugares. No entanto, pelo que sabemos devido ao âmbito do presente trabalho, estes números estão incompletos, visto que não se referem as várias imagens existentes da Nossa Senhora da Soledade nem a imagem da Nossa Senhora das Dores do antigo convento das Carmelitas (paróquias da Glória e de Vera Cruz).

Um importante testemunho sobre a importância da devoção mariana em Aveiro chega-nos na Memória Paroquial da *villa*, onde à pergunta “*Se tem alguns privilégios, antiguidades, e outras couzas dignas de memória?*”, se responde:

“... A prerrogativa mayor, que goza Aveyro, e que he digna de ocupar o primeiro lugar na historia lha concedeo o ceo. Mereceo esta villa que a ella

⁴⁰³ *Idem*, p. 101.

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 102-103.

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 105.

⁴⁰⁶ REBELO, P.e Domingos - *O Culto a Maria na Diocese de Aveiro*, Aveiro: Movimento dos Cruzados de Fátima/ Secretariado Diocesano de Aveiro, 1989, p. 11.

decesse visivelmente a Virgem N. S.^a. No anno de mil quatro centos e vinte e dois, estando Affonso Domingues homem probre entrevado havia tempos, lhe apareceu a Rainha da gloria; deo-lhe saúde milagrosamente, levou-o atraz de si desde a porta chamada do Sol ao Campo de S. Domingos, ordenou-lhe que com huma enxada fizesse um circuito, e desse-se ao Infante D. Pedro edificasse ahi hum convento de religiosos Dominicos dedicado ao seu nome. A repentina saúde do enfermo concorreo inteiramente para que o Infante/ que nesse tempo assistia em Aveiro/ acreditasse logo a vizao, e funda-se o Convento. Desde a escada do muro proferio a S.^a a Sua vontade e ahii se fez huma capella com a sua Imagem e invocação de Senhora da Escadinha...”⁴⁰⁷

A imagem em alabastro ainda existe hoje e pode ver-se na Igreja de S. Domingos (Sé).

Outro milagre mariano ocorreria, desta feita no seio das dominicanas de Jesus e através de uma imagem muito venerada por elas, a que chamavam Nossa Senhora do Capítulo, sobre a qual Fr. Agostinho de Santa Maria disse o seguinte:

“... & como as habitadoras erão verdadeyramente devotas, & grandes imitadoras das virtudes de seu Santo Patriarcha [Jesus]; não podão deyxar de ser affectuosamente amantes da May de Deos não só pela razão de serem filhas de tal Pay, mas pelas muytas mercés, & favores que della recebiam continuamente, por meyo de huma devota Imagem sua, que tem colocada no Capitulo. He esta santa Imagem muy antiga, & a devião colocar naquele lugar as primeyras Fundadoras, Brites Leytoa, & suas filhas, que a trarião comsigo, & como se lhe não sabia invocação particular, a invocárão sempre com o nome do lugar em que estava colocada, chamandolhe Senhora do Capitulo; porque está em huma Capela do Capitulo daquela Casa. Todas as Religiosas daquela Casa tiverao sempre especial devoção com aquella Senhora, & a tem ainda hoje as que lhe succederao, & he ordinária linguagementre todas, que esta Senhora he o seu Medico nas enfermidades, & o seu remedio nos trabalhos. (...) Duas Religiosas deste Convento se estremarao com muyto grande devoção no serviço desta Senhora, mas com diferentes exercícios. A primeyra meditava na gloriosa Assumpção da Senhora (...). A segunda meditava no Nascimento da Senhora, & no muyto que com elle interessava o mundo. (...) Chegáraõ ambas a huma muyto larga velhice, & tinham algumas contendas de velhas entre si, qual das duas festas era mayor. No dia da Natividade, & no da Assumpção vestião preciosamente a saqrada Imagem da

⁴⁰⁷ AMORIM, Inês - “Memória Paroquial de Aveiro de 1758”, Op. Cit., p. 20.

Senhora do Capitulo, que he de pedra. E succedeo hum dia huma cousa maravilhosa, & foy, que andando entre as duas muy viva esta contenda, virou a Senhora o rosto: (o que ainda hoje se vé na mesma postura) ficarão as Religiosas attonitas com este sucessi, reconhecendo, que com esta maravilha mostrava a Senhora, que lhe não agradava as suas competências. À vista deste prodígio se postrarao em terra, & com muyto sentimento, & lagrimas lhe pedirao perdão daquela culpa, que com simplicidade, & ignorância de mulheres havião comettido.”⁴⁰⁸

Fr. Agostinho está aqui a seguir Fr. Luís de Sousa, quando este refere no âmbito “*De algumas cousas notaveis que ha neste Mosteiro [de Jesus de Aveiro]*”: “*No altar do Capitulo desta Casa há huma Imagem de Nossa Senhora sem particular invocação: e por isso lhe chamao a Senhora do Capitulo...*”⁴⁰⁹

Sabemos que a antiga Sala do Capítulo do dito convento, chamada Sala do Capítulo Velho (no claustro, do lado do Evangelho da Igreja), foi também usada como capela de Nossa Senhora da Assunção, da qual ainda subsiste o rico retábulo do séc. XVIII, e onde estão enterradas as fundadoras desta instituição, como testemunha uma lápide comemorativa. De facto, a invocação da Assunção nessa Sala terá sido a primeira dedicação mariana do convento.

Rangel de Quadros, nos seus *Apontamentos*, refere esta capela de Nossa Senhora da Assunção como servindo à altura de sacristia (tinha ligação à Igreja). Diz-nos que por a sua dedicação ser a mais antiga naquele convento, a respetiva imagem é ainda chamada de “*Matriarcha da casa*”⁴¹⁰.

Sobre a imagem que estava no altar nessa altura, Quadros diz: “*... é bonita, posto que não grande, e está vestida de roupagens [...]. Representa a Virgem de mãos erguidas em pé sobre uma grande meia lua de prata.*”⁴¹¹

⁴⁰⁸ MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuario Mariano, Op. Cit.*, 1712, Tomo IV, pp. 388-389 (sublinhado nosso).

⁴⁰⁹ SOUSA, Frei Luis de; CACEGAS, Frei Luís – Segunda Parte da *Historia de S. Domingos Particular do Reino, e Conquistas de Portugal*, Lisboa: Na Officina de Antonio Rodrigues Galhardo, Livro 4, Capítulo XXIII, p. 334.

⁴¹⁰ OUDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - *Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus*, volume 4, policopiado, Biblioteca do Museu de Aveiro, pp. 175.

⁴¹¹ *Idem*, p. 176.

Esta imagem de vestir aqui descrita, tomada como de roca⁴¹², já não deverá ser a de pedra falada no *Santuário Mariano*, “do Capítulo” que também se vestia na altura das festividades.

Nos Inventários de 1874, de 1877 e 1888 (por altura da extinção do Convento e depois com a posse da Irmandade de Santa Joana), refere-se uma “*imagem da Senhora da Assumpção na sua capela, no claustro, [hoje sacristia dos Irmãos]*”⁴¹³ avaliada em quinze mil réis⁴¹⁴, e “*um vestido e manto de Nossa Senhora d’Assumpção, quatro mil réis*”⁴¹⁵.

Nos inventários seguintes não se volta a nomear nenhum desses itens, e da dita imagem de roca não existem vestígios na coleção atual do Museu de Aveiro (ver Tabela, Anexos).

Quanto a uma imagem de pedra de uma “Nossa Senhora do Capítulo”, também não há sinais⁴¹⁶.

O Padre Domingos Rebelo, por altura do levantamento de invocações marianas já referido, dedica um pequeno título a essa Senhora do Capítulo, mas apenas repetindo o que está no *Santuário Mariano*. Refere no final que a imagem (no Museu) “*está para restauro*”. Terá tomado por Senhora do Capítulo, uma Senhora da Assunção? Restam as dúvidas.

Outra imagem de Nossa Senhora em Aveiro, que terá protagonizado muitos milagres e que não sendo realizada para se vestir, acabou por o ser - devido à vontade dos devotos que assim manifestavam o fervor pela mesma -, foi a desaparecida escultura de Nossa Senhora da Graça, da qual também temos notícia no *Santuário Mariano*⁴¹⁷:

“Dentro da Villa de Aveyro, & perto do Convento dos Padres Carmelitas Descalços, se vé hum grande, & ferosa Ermida, & tão antiga, que se não sabe em que tempo se fundou, nem quem fossem os seus Fundadores. He esta

⁴¹² Ver MatrizNet, Museu de Aveiro, Nº de Inv. 60/M, relativo ao retábulo de Nossa Senhora da Assunção.

⁴¹³ Adenda do *Inventário*, 31 de Dezembro de 1888, Arquivo do Museu de Aveiro.

⁴¹⁴ Nºs de Inventário nessas datas: 14, 73, 132.

⁴¹⁵ Nºs de Inventário nessas datas: 176, 156, 71.

⁴¹⁶ A Dr.^a Maria Madalena Cardoso Costa, técnica de escultura do Museu de Aveiro, diz desconhecer tal imagem e invocação na coleção.

⁴¹⁷ MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuário Mariano*, Op. Cit., 1712, Tomo IV, pp. 391 (sublinhado nosso).

Casa, & Santuario dedicado à Rainha dos Anjos debayxo do titulo soberano da Graça. E quanto à origem, he tradição constante, que apparecera naquele lugar, & que em seu aparecimento se lhe edificára aquelle templo. Porque começará logo a resplandecer em muytos milagres, & maravilhas, & com as grandes esmolos, que os fieis offerecerião para a fabrica da sua Casa, se augmentaria, & acabaria mais depressa. Com a fama que se começou a espalhar dos prodígios que a Senhora obrava começou a crescer muyto a frequência dos Romeyros, que de varias partes acodião àquelle Santuario a cumprir os seus votos, & a ter as suas novenas (...). He esta santa Imagem de escultura de madeyra, & tem ao Menino Deos em seus braços, ou tomandolhe o peyto, & como está tão unido à Senhora, não se pode bem ver, nem tambem o pódem vestir, como fizerao à Senhora, que por mostrarem os que a servem a sua fervorosa devoção, a adornaram com ricos vestidos. Tem pouco mais de quatro palmos de altura; porém os vestidos, por serem mais compridos, fazem que ella pareça mayor. Está colocada na Capella mór sobre uma peanha. Festejão a esta Senhora em 8 de Setembro dia de sua Natividade...”

Por altura da *Memória Paroquial* de 1758 de Aveiro, refere-se que existe na freguesia de Vera Cruz uma ermida de Nossa Senhora da Graça⁴¹⁸;

Marques Gomes, já em 1875, dá-a como destruída (existiam apenas as paredes), dizia ignorar-se a data da sua construção e situava-a na Rua do Gravito⁴¹⁹.

Por fim, outra imagem de vestir mariana, do centro de Aveiro, descrita no mesmo *Santuário* e que também já não existe, é da milagrosa Nossa Senhora da Guia:

*“Fora de muros da notável Villa de Aveyro, fronteyro ao Convento dos Padres Capuchos de Santo Antonio, se vé o celebre Santuário da Senhora da Guia, aonde se venera huma milagrosa Imagem da May de Deos com este titulo, a que acode a gente daquele povo com grande devoção, pelos grandes favores, q alcança de Deos, pela invocação desta piedosa May dos peccadores, que não cessa de os guiar para o Ceo. Da origem, & princípios desta santa Imagem não pude alcançar notícia, donde se póde collegir a sua antiquidade. He esta santa Imagem de vestidos, & a sua estatura são quatro palmos; festeja-se em oyto de Setembro, em o dia da sua Natividade. Tem os navegantes grande fé, & devoção para com esta Senhora, pela grande experiencia que tem do bem, que os guia em suas navegaçoens.”*⁴²⁰

⁴¹⁸ AMORIM, Inês - “Memória Paroquial de Aveiro de 1758”, *Op. Cit.*, p. 18.

⁴¹⁹ GOMES, João Augusto Marques - *Memórias de Aveiro*, Aveiro, *Op. Cit.*, p. 144.

⁴²⁰ MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuario Mariano*, *Op. Cit.*, 1712, Tomo IV, p. 407 (sublinhado nosso).

Desta ermida da Senhora da Guia, Marques Gomes diz não existirem vestígios⁴²¹.

Na sua extensa obra, Fr. Agostinho de Santa Maria refere ainda outras imagens marianas milagrosas, algumas de vestir, dos arredores de Aveiro, como Esgueira, Ílhavo, Vagos e Quintãs, que não poderemos rever por ora.

Debrucemo-nos, finalmente, sobre os exemplares de vestir marianos que ainda existem no centro de Aveiro, dos quais tivemos conhecimento.

Começamos pela Senhora da Boa Morte.

Habitualmente representada jacente, num leito ou numa barca (semelhante à que se encontra em exposição permanente no Museu de Aveiro e que pertencia ao culto da Senhora da Boa Morte no antigo convento de S. João Evangelista, das Carmelitas), ou então sentada numa cadeira em dormição, a Nossa Senhora da Boa Morte é evocada quando se aproxima o fim, de maneira a que a morte seja serena e depois desta se alcance a eternidade⁴²². Por isso a Virgem, representada morta, aparenta no seu rosto calma e paz e por vezes até o esboço de um sorriso – também porque no seu caso a morte significa Glória e Assunção.

Os dois exemplares que conhecemos são, aparentemente, bastante semelhantes, mas diferem nas suas estruturas.



Imagens 39 e 40: Imagens da Nossa Senhora da Boa Morte na Igreja da Nossa Senhora da Apresentação de Vera Cruz (proveniente do antigo Convento da Madre de Deus de Sá) – Fotografia Diana Pereira -, e na reserva do Museu de Aveiro (do antigo Convento de Jesus) – Fotografia cedida por Madalena Costa. Ver Fichas VC 1 e MA 9, **Anexos**.

⁴²¹ GOMES, João Augusto Marques - *Memórias de Aveiro*, Aveiro, *Op. Cit.*, p. 144.

⁴²² REBELO, P.e Domingos - *O Culto a Maria na Diocese de Aveiro*, *Op. Cit.*, pp. 39-41.

O que se julga ser mais antigo é proveniente do antigo Convento da Madre de Deus de Sá e foi datado do século XVII. Trata-se de uma Virgem Jacente, que se encontra hoje na Igreja da Nossa Senhora da Apresentação de Vera Cruz (para aí transferida em 1889 devido à demolição da igreja do dito convento)⁴²³.

As suas partes visíveis, cabeça e mãos (os pés estão calçados e não os pudemos ver descalços) são perfeitamente esculpidas e de traços muito delicados – nomeadamente os dedos longos e esguios e a boca pequena. A sua composição não visível é, segundo Hugo Calão Rocha e outros relatos orais, um corpo cilíndrico único formado por uma estrutura de madeira e enchimento forrado com tecido de algodão. Cremos que este enchimento se assemelhará à peça italiana referida acima, a *Addolorata* de Avola (Siracusa, Sicília).

De facto, tendo em conta que não era necessário colocar esta imagem de pé, construir um suporte de roca, ou mesmo pernas, não tinha qualquer finalidade, e visto que teria funções processionais ou pelo menos de exposição – no dia 15 de agosto era colocada no centro da igreja do antigo Convento da Madre de Deus, dentro de uma barca, para ser venerada -, não era necessário fazê-la anatomizada ou de vulto, para que não pesasse tanto na barca.

Os seus braços são articulados e os pés, em madeira, encaixam na estrutura e estão forrados com algodão e meias de renda.

Veste camisa e saiote de algodão (interiores), um vestido de cetim bege com bordados dourados de formas vegetalistas e florais e aplicação de vidrilhos ao redor da gola, das mangas e do fundo da saia. Este vestido é cintado com uma fita que forma o habitual laço à frente, também bordada. Uma gola e punhos de renda branca saem do vestido. O seu manto de cetim azul está também ricamente bordado a dourado (dividido em duas partes para facilitar a sua colocação) e nos cantos apresenta a letras “M” coroada. Os sapatos são também em cetim bege bordado a dourado. Além destas peças tem um conjunto de festa e um conjunto de uso.

⁴²³ Ver Listagem de Inventário em ROCHA, Hugo Calão - *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro – dos Objectos às Devoções: um Espólio do Museu de Aveiro*, Op. Cit. Nº de Registo 14.

A cabeça tem um orifício para colocação da coroa de prata com gemas verdes e vermelhas, e do resplendor de prata dourada todo rodeado de estrelas de oito pontas com vidros no centro.

A outra imagem da Senhora da Boa Morte encontra-se em Reserva no Museu de Aveiro e é dada como proveniente do Convento de Jesus. Esteve integrada no retábulo do séc. XVIII adaptado à Capela de S. Simão (Claustro) no século XX.

Nos Inventários consultados, há referência a uma *“imagem da Senhora da Boa Morte, avaliada em quatro mil e quinhentos réis”* em 1874, 1877 e 1888⁴²⁴, mas não se diz se é ou não de vestir. Já em 1922 e 1942, inventaria-se uma *“Senhora da Boa Morte – imagem de roca com roupagens brancas e manto azul, deitada sobre um [?] de veludo lavrado dentro de um esquife de madeira pintada e dourada”*.⁴²⁵

É uma imagem de vestes sintetizadas, com articulações nos ombros e cotovelos. Apresenta carnações apenas no rosto/pescoço e nas mãos que são amovíveis. O restante corpo está pintado de azul e indica as linhas de um corpete na zona da cintura e uma saia esculpida com os seus pregueados simplificados. Esta saia deixa ver parte da perna inferior e os pés, que não são esculpidos.

Enverga um vestido branco pontuado por bordados florais dourados e um manto azul, decorado com estrelas também douradas, de sete pontas. Calça meias brancas e sapatos de cor carmesim com bordados dourados. Está deitada numa cama acolchoada e com almofada.

O seu rosto tem linhas delicadas à semelhança da peça anterior, apesar de ligeiramente mais retas e definidas. Apresenta a mesma expressão serena e aqui o esboço de um sorriso é mais visível. As suas mãos são mais rechonchudas e não tão alongadas.

Ligadas às celebrações da Semana Santa, as imagens de vestir mais comuns da Virgem (pelo menos em Aveiro) são as Soledades, às quais podem também associar-se as das Sete Dores, as duas invocações que aqui nos interessam.

A Dor de Nossa Senhora pela Paixão e pela morte do Filho pode ser representada de várias formas.

⁴²⁴ Nos anos referidos os N^{os} de Inv. são 41, 84 e 134 respetivamente.

⁴²⁵ Nos anos referidos os N^o de Inv. são 18 (p. 44v) e 712 (p. 49), respetivamente.

A iconografia da Soledade, apresentada sozinha a chorar e com um lenço branco nas mãos – é tida como a figuração do momento após a deposição de Cristo no Túmulo⁴²⁶. Já a Nossa Senhora das Dores representa o momento em que a Virgem encontra Cristo a caminho do Calvário e desfalece. O que a distingue da Soledade são as sete espadas cravadas no peito que simbolizam os sete principais sofrimentos de Maria: a profecia de Simeão, a fuga para o Egipto, a perda de Jesus no Templo, a Crucifixão, o levantamento da cruz, a descida da cruz e a sepultura⁴²⁷.

Dentro deste grupo que representa a *Mater Dolorosa* podemos ainda incluir a *Pietá*, quando a Senhora segura o Cristo Morto nos seus braços ou então a figuração da Virgem sozinha junto à Cruz.



Imagem 41: Imagem da Nossa Senhora das Dores, Igreja de S. João Evangelista (antigo convento das Carmelistas), séc. XIX (ver Ficha CA 1, **Anexos**). Fotografia Diana Pereira.

Segundo Rangel de Quadros⁴²⁸, um irmão da Ir. Maria de S. José do Nascimento do convento das Carmelitas descalças de S. João Evangelista, tendo feito fortuna no Brasil ofereceu à igreja deste, em 1860, “*uma formosa imagem da Senhora das Dores*” e aí promoveu a criação de uma Confraria dedicada à mesma (deixando-lhe um pequeno capital), que em 1906 ainda existia.

Trata-se de uma imagem de roca, segundo os inventários (visto que não nos foi possível observar a estrutura não visível debaixo das vestes), que se pode ver num retábulo lateral (lado do Evangelho) da Igreja do antigo convento carmelita.

Com o olhar voltado para o céu e a chorar (notam-se bem as lágrimas brilhantes no seu rosto pálido), enverga um vestido roxo com a cor muito desgastada, o qual apresenta apontamentos de bordados dourados na saia, a qual é rematada com ramagens em todo o redor, e nas mangas.

⁴²⁶ COUTINHO, Xavier - *Nossa Senhora na Arte. Alguns Problemas Iconográficos e uma Exposição Marial*, Porto: Associação Católica do Porto, 1959, pp. 98-104.

⁴²⁷ REBELO, P.e Domingos - *O Culto a Maria na Diocese de Aveiro, Op. Cit.*, p. 67.

⁴²⁸ Rangel de Quadros Oudinot cit. por BELINQUETE, José Martins – *As Carmelitas em Aveiro, ontem e hoje, Op. Cit.*, p. 754.

Este é adaptado no peito para se cravejarem as sete espadas de prata e ostenta três adereços (alfinetes). É cintado com o habitual laço com uma flor dourada ao centro. Sobreveste um véu branco e um manto azul, rematado em todo o redor com um bordado dourado.

A imagem está coroada por um diadema de prata composto por uma estrela circunscrita num círculo, a qual tem outra estrela mais pequena ao centro. Estas estão cravejadas de pedras ou vidros em tom rosa. O círculo está por sua vez decorado com estrelas de oito pontas que também têm pedras/vidros ao centro.

Nas duas mãos segura três cravos de prata – os três cravos/pregos que cravaram Cristo à Cruz -, o que também é habitual nas imagens da Soledade. Nas imagens em que vimos esses cravos, estes têm a “flor” de forma piramidal e estão cravejados de pedras ou vidros.

Como nos explica Alcina Silva⁴²⁹, o Cravo – *Dianthus Caryophyllus L* – significa no termo grego “Flor de Deus”, e quando representado de tons vermelhos pode querer indicar as lágrimas e a dor de Nossa Senhora durante a Paixão de Cristo, sendo por isso símbolo de amor maternal.

A imagem está também adornada com uma corrente de ouro com crucifixo pendente e um anel também em ouro na sua mão direita, possíveis ofertas de devotos.

O inventário de objetos existentes na dita Igreja à data de 1922⁴³⁰ revela que a imagem possui dois vestidos roxos e dois mantos azuis, diversas peças de roupa branca, não especificadas, e ainda um par de sandálias em seda bordada⁴³¹. Isto, por um lado, pode indicar que não se trata de uma imagem de roca completa e sim mista, visto que à roca se adicionaram pés ou, que o termo “imagem de roca” foi novamente mal utilizado e se trata de uma imagem anatomizada ou de vestes sintetizadas, o que tem lógica visto que se trata de uma peça da 2ª met. do séc. XIX, altura em que as rocas não eram usuais.

⁴²⁹ SILVA, Alcina Silva Santos - *As Flores na Pintura da “Anunciação” nos Séculos XVI e XVII. A Simbologia Cristã e a Arte Decorativa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à FLUP sob orientação de Luís Casimiro, Porto, 2011, pp. 49-50.

⁴³⁰ *Inventário*, 20 de Outubro de 1922, Arquivo do Museu de Aveiro, Redigido/assinado por Silvério António Pereira Júnior, Aveiro, 24 de Outubro de 1922. As páginas 47-49 são relativas às peças que se encontram na Igreja das Carmelitas ou que daí vieram para o Museu de Aveiro.

⁴³¹ Tanto as peças de roupa branca como as sandálias estão referidas como tendo sido transferidas para o Museu de Aveiro (ver Tabela, **Anexos**).

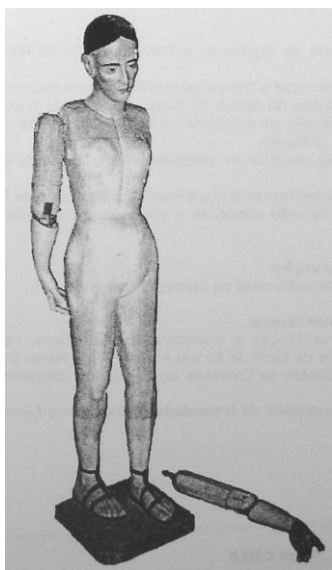


Imagem 42: Imagem da Nossa Senhora das Setes Dores do antigo convento da Madre de Deus de Sá, hoje na Igreja de São Salvador de Ílhavo. Fotografia de Hugo Calão Rocha, 2006.

Outra imagem da Senhora das Dores dita das Sete Dores ou do Loreto (atribuída ao século XVIII), de vestir, e que pertencia ao Convento da Madre de Deus de Sá mas que por altura da sua demolição foi transferida para a Igreja Matriz de Ílhavo, está referida como “de roca” no inventário de bens do suprimido Convento datado de 1885⁴³² no entanto trata-se de uma imagem anatomizada, sem qualquer estrutura de roca.

O seu corpo sugere os volumes anatómicos femininos, tem articulações no sítio dos ombros e dos cotovelos e a cabeça, as mãos e a zona dos joelhos para baixo completamente talhada, incluindo as sandálias.

No peito tem sete orifícios para o encaixe das sete espadas. Tal como é habitual enverga um vestido roxo e um manto azul os quais sobrevestem três camisas brancas de algodão e renda compridas. É coroada com um diadema de prata que ao centro tem uma flor inscrita numa meia-lua a qual tem três estrelas ao redor. Numa das mãos segura um lenço branco (também comum às Soledades) e na outra mostra um escapulário.

Quando no convento da Madre de Deus, estava num retábulo próprio e fazia conjunto com o retábulo dedicado ao Senhor dos Passos (hoje na Igreja de Trofa do Vouga); ao passar para Ílhavo saía na extinta Procissão do Encontro com a imagem do Senhor dos Passos dessa Matriz⁴³³.

Quanto à imaginária invocativa da Soledade conhecemos dois exemplares atribuídos ao século XVIII e outro de 1907. As duas primeiras estão hoje musealizadas, uma em exposição permanente na Capela do Senhor dos Passos já referida acima (percurso monumental do Museu de Aveiro) para a qual foi criada, complementando assim a imagem do Senhor dos Passos; a outra, em Reserva no dito Museu, está

⁴³² Ver Listagem de Inventário em ROCHA, Hugo Calão - *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro – dos Objectos às Devoções: um Espólio do Museu de Aveiro*, Op. Cit. Nº de Registo 33.

⁴³³ *Idem*.

inventariada erroneamente sob a denominação de Senhora das Dores desde 1922 e é indicada como procedente da “*egreja da Sé*”.

Esta referência tem-se associado à atual igreja da Sé, ou seja a antiga igreja do convento de S. Domingos. No entanto, a Diocese de Aveiro só foi restaurada em 1938, instalando-se então na dita Igreja. Mas antes da sua extinção em 1881, a Diocese nunca teve uma sede própria, passando por várias igrejas sendo a última a do Recolhimento de S. Bernardino, pelo que esta procedência levanta algumas dúvidas visto que a data da incorporação no Museu não é conhecida. Por outro lado lembremos o referido Inventário da Irmandade do Senhor dos Passos (1879) que refere várias imagens processionais (que seriam substituídas) e que nesta altura tinha altar na já igreja paroquial da Glória (Igreja de S. Domingos, atual Sé) – terão ido estas imagens para o Museu?



Imagem 43: Imagem de Nossa Senhora da Soledade (reserva do Museu de Aveiro), ver Ficha MA 10, **Anexos.** **Imagem 44:** Imagem de Nossa Senhora da Soledade, na Capela do Senhor dos Passos (antigo Convento de Jesus), Museu de Aveiro, ver Ficha MA 11, **Anexos.** Fotografias cedidas por Madalena Cardoso.

A Soledade em questão é uma imagem anatomizada, com os braços articulados para facilitar o vestir. Tem olhos de vidro e necessita de peruca. Apresenta carnações apenas na cara, mãos e pés (os quais têm sandálias esculpidas), estando o resto do corpo pintado de azul. As suas vestes exteriores, vestido púrpura e manto azul encontram-se

em muito mau estado, assim como a sua cabeleira. Além destes possui peças de roupa branca e atributos em prata, nomeadamente um diadema e cravos.

A sua expressão é voltada para baixo estando a sua fronte vincada em manifestação da sua aflição e dor.

Vemos o mesmo contrair na face da imagem da Capela do Senhor dos Passos, que no entanto se apresenta um tanto diferente da anterior. Ao contrário de muitas imagens da Soledade ou das Dores, que apresentam uma tez muito pálida, esta tem um tom mais rosado o que a torna mais agradável.

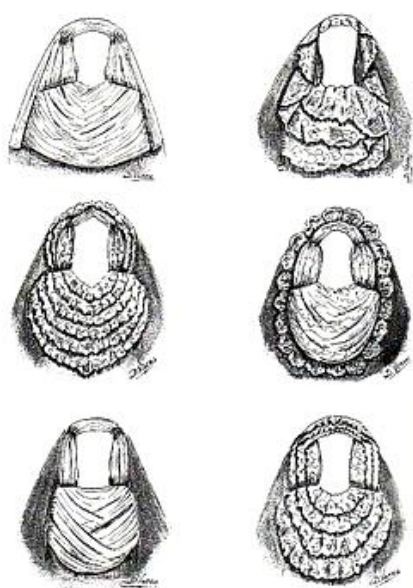


Imagem 45: Vários toucados de imagens de vestir espanholas in “Como vestir virgenes II y nuestras miniaturas. Como poner los diferentes tocados a las virgenes tocados y pecherines”, publicado em 4 de junho de 2011.
<http://tecnicaminiaturasymodelismoofrade.blogspot.pt/2011/06/como-vestir-virgenes-ii-y-nuestras.html>.

Contribui igualmente para isso o facto de o seu cabelo ser de um castanho muito claro (esculpido) e não escuro e em peruca como é habitual. Não olha para baixo e os seus olhos são mais expressivos e não tão fechados como a peça anterior. As suas roupas também são exceção: o vestido é rosa escuro, sem bordados, cintado com um grande laço verde com um centro decorado com lantejoulas, o qual combina com o manto, esse sim com bordados vegetalistas e estrelados, não dourados como era comum, mas sim num tom mais escuro que o tecido do manto.

Atualmente já não enverga essa peça, mas antes tinha posto um toucado/coifa bastante desenvolvido para o peito que lembra os toucados de muitas Soledades e Dolorosas espanholas, apesar de que estes eram muito mais extravagantes, não raramente com várias camadas de renda.

Esta aparência mais leve adequa-se à restante linguagem “rocaille” da capela em que se insere e, de facto consideramos que esta imagem é anterior à da Reserva.

Os Inventários (ver Tabela, **Anexos**) informam-nos que a Imagem em questão no seu oratório envidraçado, terá custado mais que o conjunto imagem e retábulo do Senhor dos Passos. Só o seu diadema em prata, todo cravejado de ametistas rosa, que formam

pequenas flores, estava avaliado em 24.920 réis, ao qual também se juntavam três cravos de prata, também cravejados com gemas.

Segundo o que nos diz Rangel de Quadros, a imagem, que diz ser “*perfeita*”, e “*muito bem vestida com roupagens*” que se podiam mudar, costumava ser exposta na igreja do convento para ser venerada na Sexta-feira Santa e noutras celebrações da Quaresma⁴³⁴.

Ao contrário da anterior, é uma imagem de roca, começando esta estrutura (sem o revestimento em tela ou casquinha dos exemplares vistos de Santa Joana e S. Domingos) um pouco abaixo da zona das ancas. Também tem uma estatura maior, quase humana. Tem policromias diferentes na zona das ancas e do tronco e os braços articulados nos ombros e nos cotovelos.

Já sem a roca, e fruto de um tempo muito diferente, é a imagem ainda em funções (sai em procissão todos os anos) da Senhora da Soledade da Irmandade do Senhor dos Passos, com capela na Sé (Igreja de S. Domingos, paroquial da Glória).



Imagem 46: Imagem de Nossa Senhora da Soledade de Joaquim Manuel Pereira Meireles, acabada por Teixeira Lopes, 1907 (ver Ficha ISP 2, **Anexos**). Fotografia Diana Pereira.

Trata-se de uma imagem de vestes sintetizadas, com uma figura alta e esguia, cujas únicas partes completamente esculpidas e policromadas com carnações são a cabeça (o cabelo também é esculpido), as mãos e os pés, com sandálias incluídas e pintadas. O restante corpo é simplificado, dando apenas a ideia dos volumes anatómicos e de vestuário.

A pintura das carnações e do cabelo são de enorme realismo, assim como o talhe da sua expressão cabisbaixa: os olhos fundos com olheiras e cansados, a boca seca, semiaberta e quase sem cor, os tendões do pescoço, as mãos pálidas que seguram fragilmente o lenço branco. Sobretudo, ao contrário das Virgens de outras épocas, não se apresenta aqui uma Maria jovem

⁴³⁴ OUDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - *Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus*, Op. Cit., pp. 234-235.

e idealizada ou estereotipada, sugerindo-se abertamente a sua velhice.

Tudo isto se deve à sua autoria. Como vimos acima, o Senhor dos Passos que faz par com ela, saiu da oficina de Teixeira Lopes, das mãos de um dos seus discípulos, Carlos Leituga. O mesmo aconteceria com esta, mas desta vez das mãos de um outro seguidor (e primo) do Mestre, Joaquim Manuel Pereira de Meireles (n. 1879)⁴³⁵, mas tal como na outra imagem, foi muito retocada pelo próprio Teixeira Lopes⁴³⁶.

Passados seis anos após a feitura do Senhor dos Passos, juntou-se uma comissão de paroquianas⁴³⁷ propositadamente para se proceder à encomenda de uma imagem nova da Nossa Senhora da Soledade visto que a que estava em uso estava já em mau estado (segundo Humberto Leitão em 1955 ainda estava exposta na Igreja da Misericórdia – não tivemos conhecimento do seu paradeiro).

Apesar de executada pelo discípulo, Teixeira Lopes ter-lhe-á dedicado a sua atenção e, como lemos numa carta por ele enviada à secretária da comissão, a sua preocupação quanto às suas vestes, tal como aquando a realização do Senhor dos Passos.

A carta mostra - além do funcionamento da oficina do escultor e de como a peça foi fruto de várias mãos e técnicos - uma vontade explicada pela busca do naturalismo e por um certo academismo historicista, mas sobretudo uma busca pela verdade e humildade da aparência da Virgem, pelo que a passamos a reproduzir, já que nos dá um interessante ponto de vista de um artista, relativamente às vestes luxuosas das imagens, num tempo pré-republicano influenciado pelo laicismo:

“... O meu discípulo Joaquim Meirelles tem já muito adiantada a estatua de N. Senhora da Soledade. Eu encarreguei-o de responder a V.^a Ex.^a sobre o que me perguntou com referencia aos paramentos. Calculo que V.^{as} Ex.^{as} encomendaram manto e vestido com bordados? É pena se assim foi porque alem da despeza ser maior, não é, a meu ver, tão proprio. Bem sei que o povo gosta de ver as imagens ricamente vestidas, com oiros e pedras, e isso mesmo mostra a sua piedade; porem, se nos lembrarmos que a Virgem Mãe era modestíssimo, uma pobre mulher do povo, acho pouco acertado dar-lhe vestes

⁴³⁵ QUARESMA, Maria Clementina (org.) – *Escultores de Gaia*, cat. de exposição realizada na Casa-Museu Teixeira Lopes em Jun-Jul de 1958, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, p. 27.

⁴³⁶ LEITÃO, Humberto – “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos” in *Op. Cit.*, nº 24, p. 4.

⁴³⁷ Da qual fizeram parte: D. Maria de Oliveira Maio, D. Maria Moreira Matos Miranda, D. Maria do Carmo Henriques, D. Virgínia Rosa Salgueiro, D. Laura Emília Augusta, D. Maria da Anunciação Fernandes Duarte Silva e Christo, D. Elisa Henriques Pereira e D. Josefa Emília Moreira. In *Idem*, p. 4.

*de rainha, que marcam ostentação e luxo, sobretudo no caminho do Calvario, em que cheia de dor e aflicção, seguia o amado filho, V.ªs, pore, farão como melhor entenderem. Eu, em atenção a essa terra de que muito gosto e como obsequio à Illustre e muito amável comissão, tenho trabalhado a cabeça da imagem, colaborando assim na obra do meu discípulo. Espero que ella fique concluída no praso marcado, devendo ir para o pintor em meio da semana próxima...”*⁴³⁸

Perguntamo-nos se lida esta carta terá havido discussão entre as senhoras: se algumas delas concordaram com o artista, ou se as vestes bordadas a dourado foram aprovadas por unanimidade.

Concluída em janeiro de 1907, foi vestida com um manto de cetim azul, com ornatos vegetalistas e cento e doze estrelas, bordados a dourado e com aplicação de vidrilhos e lantejoulas. O vestido, cintado com o tradicional laço, é de gorgojão roxo, também com bordados de ouro. A escultura custou 400\$00 réis, as vestes e adornos 270\$00 – a comissão teve de contrair um empréstimo para efetuar os pagamentos⁴³⁹.

Assim, ao vanguardismo patente nas formas visíveis da figura contrapõe-se a tradição que se impõe em vestir a Virgem como se uma rainha se tratasse, visto que apesar de ter sido uma mulher do povo, para o povo é a Rainha dos Céus.

E assim, chegamos à última imagem de vestir mariana que nos resta: a Imaculada Conceição, chamada de Nossa Senhora da Conceição, da capela com o mesmo nome, do antigo Convento de Jesus (hoje no percurso monumental do Museu de Aveiro).

A imagem de roca está atribuída ao século XVIII⁴⁴⁰, mas a capela em que se encontra foi edificada durante o priorado de Maria das Chagas (1649-1652) época da proclamação da Senhora da Conceição como padroeira da Nação⁴⁴¹.

⁴³⁸ Datada de 18 de Dezembro de 1906. Reproduzida in *Idem* p. 4 (sublinhado nosso).

⁴³⁹ *Idem*, p. 4.

⁴⁴⁰ *Fichas Individuais: Escultura – Imagens de Vestir e Imagens de Roca*, Arquivo do Museu de Aveiro, 2000-2002, Madalena Cardoso da Costa.

⁴⁴¹ SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos – *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1967, pp. 69-74.



Imagem 47: Imagem de Nossa Senhora da Conceição, na capela com o mesmo nome (do antigo Convento de Jesus de Aveiro), Museu de Aveiro. Cedida por Madalena Cardoso. Ver Ficha MA 12, **Anexos**.

*“Bella e de roupagens mudáveis”*⁴⁴² está identificada como de roca e referida nos inventários desde 1874, no entanto, nos inventários de 1922 e 1942 está erroneamente inventariada como Nossa Senhora da Soledade (ver Tabela, **Anexos**).

Com carnações apenas nas zonas visíveis, cabelo esculpido e pintado em castanho quase loiro, olhos de vidro e articulações nos braços, está desta vez vestida e coroada como uma verdadeira Rainha.

Seguindo a habitual iconografia da Imaculada apresenta vestido branco e manto azul, de cetim de seda, e estava assente numa lua em crescente, de prata, hoje em Reserva⁴⁴³. Neste

caso estão sobejamente decorados com bordados dourados e lantejoulas, sendo que o vestido se cobre (apenas na parte da frente – que é mostrada) com uma rede intrincada de ornatos vegetalistas e o manto se encontra rematado em todo o seu redor com elementos igualmente brilhantes. O vestido é constituído por saia, corpete com ponta triangular, mangas largas rematadas com renda e camisa de forro em linho branco. Este figurino contraria as imagens aveirenses que vimos até agora, as quais não apresentam corpete e sim um vestido de corte simples, cintado com um laço.

Acabamos o percurso por Aveiro com a iconografia da Imaculada visto que esta constitui o auge da devoção mariana e porque, como já vimos, assumiu enorme importância religiosa e política em Portugal e noutros países católicos.

⁴⁴² OUDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - *Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus*, Op. Cit., p. 223.

⁴⁴³ De facto existem dois crescentes de imagem em prata. Um (99/D) pertencia a uma antiga imagem da Assunção também de vestir (hoje desaparecida) e que dizem ter estado colocada no retábulo atual da Nossa Senhora da Conceição de que aqui falamos (não apurado); e outro que pertence à Imagem da Conceição (98/D).

O Dogma da Conceção Imaculada da Virgem Maria apenas foi oficialmente aprovado e proclamado pela Santa Sé a 8 de Dezembro de 1854 após uma votação de todas as dioceses. A sua demora e polémica eram fundamentadas, afinal este defende que além de Cristo, também a sua Mãe foi concebida sem o pecado original. A Virgem é associada à Mulher Apocalíptica⁴⁴⁴, e considerada a Nova Eva que vem redimir os pecados da anterior e da sua descendência⁴⁴⁵. A Imaculada fala assim do início e do fim, do Antigo e do Novo Testamento.

Apesar do adiamento contínuo da oficialização pelo Vaticano, muito antes do século XIX já se celebrava a Imaculada através da pintura, da escultura e de outras e variadas artes, já que a sua iconografia se estabeleceu no século XVII – refere-se sempre a pintura de Bartolomé Esteban Murillo como o paradigma cristalizado da imagem que se conhece: a Senhora, de vestido branco e manto azul, coroada com estrelas, calcando uma serpente ou monstro sobre um globo terrestre ou uma lua em crescente⁴⁴⁶.

Mas esta cristalização iconográfica levou algum tempo. Muitos foram os estudiosos que se dedicaram a este tema e ao estudo dessa evolução artística que se baseia sobretudo em passagens do Génesis e do Apocalipse (ver citações abaixo) onde se descreve a Mulher, descendente de Eva, que derrota o dragão ou a serpente.

A iconografia evoluiu e baseou-se também a partir de modelos concepcionistas medievais como a Árvore de Jessé (vista como a árvore genealógica da Virgem Maria e depois do Messias), sendo comum vermos no topo da mesma a Virgem com o Menino. Seguindo a lógica da ascendência da Virgem também contribuiu a figuração da Sagrada

⁴⁴⁴ No Livro do Apocalipse lê-se: “Depois, apareceu no céu um grande sinal: uma Mulher vestida de sol, com a Lua debaixo dos pés e com uma coroa de doze estrelas na cabeça. Estava grávida e gritava com as dores do parto e o tormento de dar à luz. Apareceu ainda outro sinal no céu: era um grande dragão de fogo com sete cabeças e dez chifres. Sobre as cabeças tinha sete coroas e, com a sua cauda, varreu a terça parte das estrelas do céu e lançou-as à terra. Depois colocou-se diante da mulher que estava para dar à luz, a fim de lhe devorar o filho quando ele nascesse. Ela deu à luz um filho varão. Ele é que há-de governar todas as nações com ceptro de ferro. Mas o Filho foi-lhe arrebatado para junto de Deus e do seu trono. E a mulher fugiu para o deserto, onde Deus lhe preparou um lugar, de modo a não lhe faltar aí alimento durante mil duzentos e sessenta dias.”, Apocalipse 12, 1-6 (sublinhado nosso).

⁴⁴⁵ Baseados nesta passagem: “Farei reinar a inimizade entre ti [a serpente] e a mulher, entre a tua descendência e a dela. Esta esmagar-te-á a cabeça e tu tentarás mordê-la no calcanhar.”, Génesis 3, 15 (sublinhado nosso).

⁴⁴⁶ GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel – “Reflejos de la Perfecta Hermosura: Escultura, iconografía y devoción inmaculista en Sevilla” in *Inmaculada: 150 Años de la Proclamación del Dogma*, catálogo de exposição (dir. Enrique F. Pareja Lopez), Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Mayo-Noviembre de 2004, Sevilla: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004, pp. 104; 124.

Parentela que resume a história genealógica de Cristo até ficar apenas o Menino, a Virgem, S. José, Sant' Ana e S. Joaquim⁴⁴⁷.

O Abraço Místico, ou o encontro de S. Joaquim e Santa Ana em frente à Porta Dourada do Templo de Jerusalém, com o qual Santa Ana fica grávida, é a forma de explicar a concepção sem pecado da Virgem (sem a necessidade de uma relação sexual)⁴⁴⁸. Por vezes nas representações pictóricas desta variante (numa junção com a iconografia da Árvore de Jessé) é habitual a figuração de uma roseira a florir dos peitos de Joaquim e Ana, de onde nasce a Virgem⁴⁴⁹.

Chega-se depois ao precedente imediato da imagem final da Imaculada: a *Tota Pulchra*. Trata-se da representação da Virgem Apocalíptica – vestida de sol, com a lua aos pés e a coroa de doze estrelas – rodeada de vários símbolos inspirados no Cântico dos Cânticos: “*Tota pulchra es, amica mea, et macula non es in te.*” (4, 7), que mais não é do que uma série de poemas românticos, que a tradição foi associando a Maria devido às referencias de pureza, virgindade, justiça, verdade, sabedoria, entre outros predicados⁴⁵⁰.

Estes resultariam na figuração de objetos como: a Estrela da Manhã, a Torre de David, a Arca da Aliança, a Cidade de Deus, o Espelho da Justiça, o *Hortus Conclusus*, a Fonte, a Porta do Céu, a palmeira, o Poço de Água viva, as açucenas, rosas, entre outros, que ainda no século XVI rodeavam a Virgem nas suas pinturas, mas que foram sendo cada vez mais simplificados e legados para planos secundários até se chegar à figuração da Imaculada propriamente dita⁴⁵¹.

Maria, rodeada por nuvens e por vezes anjos, com o seu vestido branco, o seu manto azul e o seu diadema de estrelas, sobre uma lua ou um globo terrestre, calcando uma serpente ou réptil monstruoso (que a tenta morder no calcanhar e por vezes come uma maçã), habitualmente a olhar para cima e com as mãos quase sempre juntas ao peito.

⁴⁴⁷ *Idem*, pp. 105-116.

⁴⁴⁸ *Idem*, pp. 116-117.

⁴⁴⁹ *Idem*, pp. 117-118.

⁴⁵⁰ PÉREZ PÉREZ, Marco António – “La Simbología de la Inmaculada” in *Inmaculada: 150 Años de la Proclamación del Dogma*, Op. Cit., pp. 72-74.

⁴⁵¹ *Idem*, pp. 74-85.

As passagens bíblicas que, não indicando diretamente a Virgem Maria, a ela foram associadas, foram-no devido a uma necessidade de lhe dar forma – não esqueçamos que pouco se fala de Maria nos Evangelhos: como nos diz José António Ferreira de Almeida, foram “*a imaginação popular*” e os escritos apócrifos que preencheram as lacunas daqueles, “*alimentando uma tradição piedosa, cada vez mais rica de pormenores*” acerca da vida de Maria⁴⁵². Foram estes que alimentaram a sua iconografia.

Além deles, surgiram relatos fantásticos de aparições que falavam da aparência luminosa e cristalina da Virgem: “*Elevada em espírito viu a pessoa admirável de uma mulher maravilhosamente gloriosa acima de tudo o que se possa crer (...), tão clara e transparente no interior como no exterior e resplandecente como o sol tanto no interior como no exterior.*”⁴⁵³

Muitos dos relatos são detalhados ao ponto de descrever as vestes da Santa Senhora, dando-lhes significados simbólicos: “*A Rainha das Virgens apareceu uma vez vestida com um manto de ouro (...) este manto de ouro significava o ardentíssimo amor de Deus que a abraçava sempre...*”⁴⁵⁴; “*Estava presente também a Rainha, a Mãe do Rei dos anjos, e o seu vestido levava magníficos bordados representando toda a vida do seu Filho muito amado*”⁴⁵⁵.

Não é, assim, de estranhar que se tenham vestido as Imagens de Maria com ouro e brilhantes.

⁴⁵² ALMEIDA, José António Ferreira de – «*A Virgem com o Menino*» na *Arte Antiga e Medieval*, Porto: Conferência realizada em 7 de Julho de 1952 no Salão Nobre da Faculdade de Farmácia, p. 11.

⁴⁵³ Descrição de uma visão de Alpáis de Cudot (f. 1211) cit. por BARNAY, Sylvie – *El Cielo en la Tierra: Las Apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1999, p. 192 (tradução nossa).

⁴⁵⁴ Descrição de Matilde de Hackeborn (1292-1299) cit. por *Idem*, p. 200 (tradução nossa).

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 202(tradução nossa) .

Conclusão

Chegados ao fim deste trabalho, esperamos ter cumprido o nosso maior objetivo: contribuir para a valorização de uma tipologia artística, não só escultórica mas que integra diversas artes.

Contrapor o desconhecimento e desinteresse pela Imaginária de Vestir no âmbito da historiografia da arte portuguesa obrigou a que nos voltássemos para o que se produz internacionalmente sobre a mesma, o que por um lado nos abriu os horizontes e mostrou um universo bastante mais complexo e remoto do que aquele que estávamos à espera e, por outro, indicou-nos que, apesar de em certos contextos geográficos, nomeadamente o hispânico, se valorizar já muito as imagens vestideiras, essa atenção é recente.

Temos total consciência que no que diz respeito à comparação com exemplares de panoramas internacionais falta ainda muito por explorar, quer em países mediterrânicos, quer em países da América Latina. Falta-nos, também, entender qual a real presença do hábito de vestir imagens no centro e norte da Europa, nomeadamente no contexto medieval e, igualmente, perceber como funcionou a rede de influências artísticas entre estas regiões e Portugal, no que toca à produção desta imaginária.

Surpreendeu-nos a antiguidade da prática de vestir imagens sagradas, que comumente é associada à época dita do Barroco, e sobretudo a consciência do pouco que conhecemos sobre a imaginária medieval.

Concluímos, que a origem deste hábito, poderá ter estado em duas causas: por um lado o desejo de incutir movimento às imagens e o uso destas em momentos de teatralização litúrgica – os sistemas de articulação que permitiam os gestos necessitavam de ser escondidos por roupas; por outro lado, a oferta de têxteis às imagens e a vontade dos crentes em as vestirem – por devoção.

Tentámos também anular o preconceito dirigido à Imaginária de Vestir, e particularmente à escultura de roca, que continuamente a remetia a esferas pouco eruditas ou insistia em justificar a sua existência com a falta de meios económicos para realizar esculturas de vulto ou até invocavam a dificuldade de transporte em procissões destas últimas.

Sobretudo, consideramos ter demonstrado que esta imaginária, nas suas diversas variantes técnicas, deu-se em atmosferas também elas distintas e com propósitos vários – comunidades conventuais ou monásticas, igrejas paroquiais, capelas e ermidas, confrarias e irmandades e até oratórios doméstico-privados: todos tiveram o seu santo de vestir. E os mais comuns, como não podia deixar de ser, eram Jesus, na Paixão ou Menino e, claro, a Nossa Senhora nas suas mais variadas invocações.

Esta imaginária servia, assim, tanto o culto de manifestação pública e coletiva, como a de expressão privada e individual ou íntima.

Às Senhoras se dedicaram, e dedicam, as maiores atenções, construindo-se tesouros que documentam o fervor e a gratidão de séculos de devotos e milagres.

Esperamos, igualmente, ter concorrido para uma normalização da classificação dos vários tipos de Imagens de Vestir, que noutros países, como o Brasil, já estava devidamente analisada.

Isto, tendo em conta a terminologia usada numa das principais fontes do nosso estudo, o *Santuário Mariano* de Fr. Agostinho de Santa Maria que com o rigor que lhe era possível identificou quase sempre o tipo de imagem em análise.

De facto, gostaríamos de ter explorado mais esta extensa obra no presente trabalho e de futuro achamos essencial fazer um confronto entre as imagens - de vestir, de roca, ou de vulto mas que se vestem - descritas por Fr. Agostinho, com o acervo que subsiste atualmente descrito ou assinalado na sua obra.

Outro dos nossos objetivos era a valorização do património aveirense, nomeadamente da coleção do Museu de Aveiro da qual partimos inicialmente.

Apesar de termos consciência que fica muito por fazer no que diz respeito ao apuramento de proveniências, autorias e datações da maior parte das peças, cremos que este trabalho se afigura útil para que não se continuem a ignorar as peças analisadas e se desenvolva uma preocupação ativa por elas, que resulte na sua melhor conservação, exposição e inventariação.

Ao longo da presente dissertação, mais do que respostas, surgiram muitas perguntas.

É urgente que a historiografia da arte se volte para esta temática: falta a sistematização, a nível regional e nacional, de dados como: as tipologias de vestir mais usadas em cada época; as variações ou idiossincrasias locais que possam ter acontecido, onde são as imagens de vestir mais frequentes, quais as principais oficinas produtoras, como se processava a encomenda e a produção tendo em conta que convivem aqui várias técnicas e artes – existiram, em Portugal, escultores especializados nestas tipologias que, como Francisco Salzillo, realizavam a escultura tendo em conta a colocação das vestes e as suas capacidades expressivas?

Esperamos ter oportunidade para continuar esta busca por respostas e novas perguntas, terminando o presente trabalho com a convicção que o que aqui se apresentou foi apenas o início.

Bibliografia

Fontes Manuscritas

COSTA, Madalena Cardoso - *Fichas Individuais: Escultura – Imagens de Vestir e Imagens de Roca*, Arquivo do Museu de Aveiro, 2000-2002.

Inventário das Imagens, paramentos, alfaías e outros móveis, pertencentes ao convento de Jesus d'Aveiro, 4 de Março de 1874, Arquivo do Museu de Aveiro.

Inventário, 30 de Maio de 1877, Arquivo do Museu de Aveiro.

Inventário, 31 de Dezembro de 1888, Arquivo do Museu de Aveiro.

Inventário, 20 de Outubro de 1922, Arquivo do Museu de Aveiro, Redigido/assinado por Silvério António Pereira Júnior, Aveiro, 24 de Outubro de 1922.

“Relação dos objectos que há dúvidas da sua existência no Museu, Janeiro, 1943” *in* dossier “Contribuições para o Inventário”, Arquivo do Museu de Aveiro.

Fontes Dactilografadas

Inventário, 1942 (dir. Alberto Souto), Arquivo do Museu de Aveiro.

Fontes Impressas

BLUTEAU, Raphael – *Vocabulario portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico, brasilico, comico, critico, chimico, dogmatico, dialectico, dendrologico, ecclesiastico, etymologico, economico, florifero, forense, fructifero... autorizado com exemplos dos melhores escritores portuguezes, e latinos...*, Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1720, v. VII (Q-S).

CACEGAS, Fr. Luís; SOUSA, Fr. Luís de - *História de S. Domingos Particular do Reino e Conquistas de Portugal*, Lisboa: Oficina de Antonio Rodrigues Galhardo, vários tomos.

CASTRO, Padre João Bautista de - *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 3 volumes impressos entre 1762 e 1763 (2ª edição).

Constituiçoens Primeyras do Arcebispado da Bahia Feitas e ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor D. Sebastião Monteiro da Vide, Arcebispo do dito Arcebispado, & do Conselho de Sua Magestade, propostas, e aceytas em o Sinodo Diecesano que o dito Senhor celebrou em 12 de Junho do anno de 1707, Lisboa Occidental, na Officina de Pascoal da Sylva, Impressor de Sua Magestade, 1719.

Constituições Synodales do Bispado de Coimbra Feytas & ordenadas em Synodo pelo Illustrissimo Sor Dom Affonso de Castel Braco Bispo de Coimbra, Code de Arganil & do Coselho del Rey N. S. &c., e por seu mandado impressas em Coimbra per Antonio de Mariz Impressor da Universidade, 1591.

Constituições Synodales do Bispado do Porto Ordenadas pelo muyto Illustre & Reverendissimo Senhor Dom frey Marcos de Lisboa Bispo do dito Bispado &c. Agora novamente acrescentadas com Estilo da lusiça, Coimbra: por Antonio de Mariz: à custa de Giraldo Mendez, liureiro, 1585.

FREITAS, Mello - *Feixe de motivos por que na parte nobre do convento de Jesus d'Aveiro se deve instalar um museu districtal ou municipal*, Aveiro: Typ. Do Campeão das Províncias, 1911.

GOMES, João Augusto Marques - *Memórias de Aveiro*, Aveiro: Tipografia Comercial, 1875.

MARIA, Frei Agostinho de Santa - *Santuario Mariano, E Historia das Imagens milagrosas de Nossa Senhora, E das milagrosamente aparecidas, em graça dos Prègadores, & dos devotos da mesma Senhora*, Lisboa: Oficina de António Pedrozo Galram, 10 tomos impressos entre 1707 e 1723.

NIZA, Paulo Dias de - *Portugal Sacro-Profano, ou Serie Particular de todos os Padroeiros das Igrejas deste Reino, e de todas as que cada hum delles apresenta*, Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, impressor do Santo Ofício, 1768.

LOUDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros – *Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus*, vol. IV, exemplar policopiado da Biblioteca do Museu de Aveiro.

REYCEND, João Baptista - *O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento em Latim, e Portuguez: Dedicado, e Consagra aos Excell. e Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana*, Tomo II, Lisboa: na Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno.

Estudos

AA. VV. - *A Virgem e Portugal*, dir. LIMA, Fernando de Castro Pires de, 2 vols., Porto: Edições Ouro, 1955-56.

AA. VV. - *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, exhibition catalogue (The Newark Museum, New Jersey), coord.s Maria de Lourdes Simões de Carvalho e Julia Robinson, Lisboa: Gabinete de Relações Internacionais, Ministério da Cultura, 1997.

AA. VV. - *Inmaculada: 150 Años de la Proclamación del Dogma*, catálogo de exposição (dir. Enrique F. Pareja Lopez), Santa Iglesia Catedral Metropolitana, Mayo-Noviembre de 2004, Sevilla: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, Córdoba, 2004.

AA. VV. - *Inmaculada*, catálogo de exposição (coords. Clementina Julia Ara Gil [et. al.]), Catedral de Almudena, Mayo-Octobre 2005, Madrid: Conferencia Episcopal Espanhola/Fundación Las Edades del Hombre, 2005.

AA. VV. - *Inventário do Museu de Évora: Coleção de Ourivesaria* (textos e coord. Artur Goulart de Melo Borges, José António Falcão, Isabel Penha Garcia, Rui Afonso Santos, Isabel Cordeiro, Miguel Soromenho), Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português de Museus, 1993.

AA. VV. - *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús: en el 250 Aniversário de la Dolorosa, San Juan y la Veronica*, (coord. Vicente Montojo Montojo), Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2006.

AA. VV. - *María, y es la Nieve de su Nieve, Favor, Esmalte y Matiz*, catálogo de exposição (coord. Jesús Perez Morera), Espacio Cultural Rafael Daranas, Casa Massieu Tello de Eslava, Santa Cruz de la Palma, Edição Obra Social y Cultural de Cajacanarias, 2010.

AA. VV. - *Murcia, Francisco Salzillo y la Cofradía de Jesús* (coord. Vicente Montojo Montojo), Murcia: Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, 2011.

AA. VV. - *Nossa Senhora Madre de Deus de Guimarães: Alfaías*, catálogo, Civilização Editora, Irmandade de Nossa Senhora da Consolação e Santos Passos, Museu de Alberto Sampaio, 2004.

AA. VV. - *Policromia. A Escultura Policromada Religiosa dos Séculos XVII e XVIII. Estudo Comparativo das Técnicas, Alterações e Conservação em Portugal, Espanha e Bélgica*,

Actas do Congresso Internacional (Lisboa 29, 20 e 31 de Outubro de 2002), dir. Ana Isabel Seruya, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

AA. VV. - *Segundo Congresso Mariano Nacional*, Centenário da Definição Dogmática da Imaculada Conceição, MCMLIV, VIII-XIII Junho, Braga: Escola Tipográfica da Oficina de S. José, 1954.

AA. VV. - *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, disponíveis *em-linha* em Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna, <http://online-ibc.regione.emilia-romagna.it/h3/h3.exe/apubblicazioni/t?NRECORD=0000047838>, publicados a 7/06/2010.

A Família na Iconografia Cristã, catálogo de exposição (org. pela Comissão Diocesana de Arte Sacra da Diocese de Lamego), Museu de Lamego, Julho de 1980.

ALARCÃO, Teresa; PEREIRA, Teresa Pacheco – *Normas de Inventário: Têxteis – Artes Plásticas e Artes Decorativas*, IPM, 2000.

ALBERT-LLORCA, Marlène – « La Vierge mise à nu par ses chambrières » in *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2, 1995, disponível *em-linha* em <http://clio.revues.org/494>.

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de:

- “O Culto a Nossa Senhora, no Porto, na Época Moderna. Perspectiva Antropológica” in *Revista de História do Centro de História da Universidade do Porto*, vol. II, Porto, 1979, pp. 159-173.
- “Religiosidade Popular e Ermidas” in *Stadium Generale. Estudos Contemporâneos*, 6, Porto, 1984, pp. 75-83.

ALMEIDA, José António Ferreira de – «A Virgem com o Menino» na *Arte Antiga e Medieval*, Porto: Conferência realizada em 7 de Julho de 1952 no Salão Nobre da Faculdade de Farmácia.

AMORIM, Inês:

- “Misericórdia de Aveiro e Misericórdias da Índia no século XVII: Procuradoras dos Defuntos” in *Actas do I Congresso Internacional do Barroco*, I Volume, Porto, 1991, pp. 113-139.
- “Memória Paroquial de Aveiro de 1758” in *Boletim Municipal de Aveiro*, Publicação Semestral de Índole Cultural e Informativa, Ano XII, 1994, nºs 23-24, pp. 13-24.

- *Aveiro e a sua Provedoria no Século XVIII - 1690-1814: Estudo Económico de um Espaço Histórico*, Tese de Doutoramento em História Moderna apresentada à FLUP, Porto, 1996.

-“Património e crédito: Misericórdia e Carmelitas de Aveiro (séculos XVII e XVIII)” in *Análise Social*, vol. XLI (180), 2006, pp. 693-729.

ARAGÃO, Ivan Rêgo – “As Imagens de Roca Pertencentes à «Festa da Dor» na Cidade de São Cristóvão-Sergipe” in *19&20*, Rio de Janeiro, vol. VII, nº 2, abr./jun. 2012 (disponível em-linha em http://www.dezenovevinte.net/obras/imagens_roca.htm).

ARANDA HUETE, Amelia – “Las Joyas de la Virgen de la Almudena” in *Estudios de Platería. San Eloy 2008* (coord. Jesús Rivas Carmona), Universidad de Murcia, 2008, pp. 55-70.

ARAÚJO, Maria Marta Lobo de:

– “As Manifestações de Rua das Misericórdias Portuguesas em Contexto Barroco” in *Hispania Sacra*, LXII, 125, enero-junio 2010, pp. 93-113.

-“Servir a dois Senhores: a Real Confraria de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa através dos seus Estatutos de 1696” in *Callipole: Revista de Cultura*, Vila Viçosa, nº 9, 2001, pp. 127-139.

ARBETETA MIRA, Letizia – “El Joyero de la Virgen de Guadalupe a Finales del Siglo XVIII. Una Posible obra de Hans Reimer entre las Representadas en su Inventário Gráfico” in *Estudios de Platería. San Eloy 2008* (coord. Jesús Rivas Carmona), Universidad de Murcia, 2008, pp. 71-90.

ARQUILLO TORRES, Joaquín – *Aspectos Socio-Religiosos en la Conservacion de las Representaciones Escultoricas Marianas. Influencia en Tres Imagenes Medievales Representativas*, Tese para obtenção do Grau de Doutor em Bellas Artes, apresentada à Universidad de Sevilla, sob direção de Francisco Arquillo Torres, 1989.

A Virgem na Arte Portuguesa, catálogo de exposição, 14ª exposição temporária do Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, Maio de 1954.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) - *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, 4 volumes, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, disponível em-linha em <http://hdl.handle.net/10400.14/13496>, <http://hdl.handle.net/10400.14/13495>, <http://hdl.handle.net/10400.14/13494> e <http://hdl.handle.net/10400.14/13493>.

BARNAY, Sylvie – *El Cielo en la Tierra: Las Apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1999.

BARREIROS, Manuel de Aguiar – *Ensaio Iconográfico: Exposição Mariana*, Braga: 1954.

BLANCO MOZO, Juan Luis – “Exaltación y Triunfo de la Virgen. La Carroza de Nuestra Señora de la Concepción de Navalcarnero” in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), vol. XVII, 2005, pp. 115-129

BELINQUETE, José Martins – *As Carmelitas em Aveiro, ontem e hoje*, Aveiro: Edições Sinai, 1996.

BORTOLOTTI, Lidia:

- “Gli Abiti della Festa” in *Rivista IBC, Informazioni commenti inchieste sui beni culturali. Il Periodico dell’ Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna*, 2007, nº 1, s/ paginação, disponível em-linha em <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200701/xw-200701-a0011>;
- “«Madonna Vestite», tra pratica folklorico-religiosa e riuso pubblicitario. Scheda storica sui Santi vestiti” in *Engramma: la Tradizione Classica nella Memoria Occidentale*, nº 62, febbraio, 2008, s/ paginação, disponível em-linha em http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=28;
- “Virgo Mater Regina” in *Rivista IBC, Informazioni commenti inchieste sui beni culturali. Il Periodico dell’ Istituto per i beni culturali della Regione Emilia-Romagna*, 2009, nº 2, s/ paginação, disponível em-linha em <http://rivista.ibc.regione.emilia-romagna.it/xw-200902/xw-200902-a0028>.

BRANDÃO, Domingos de Pinto - *Algumas das mais Preciosas e Belas Imagens de Nossa Senhora existentes na Diocese do Porto*, Porto: Edição da Diocese do Porto, 1988.

“Brandeum” in *Encyclopaedia Perthensis, or Universal Dictionary of the Arts, Sciences, Literature &c.*, Volume IV, Edinburgh, Printed by John Brown, 1816, p. 304.

BRÁSIO, António – “A Diocese de Aveiro” in *Lusitânia Sacra*, Série 1, Vol. 4, 1959, pp. 188-222.

CABRERA ORELLANA, Clara – *La Escultura de Candelero de los siglos XVII y XVIII, com miras a su Investigación, Protección, Conservación-Restauración y Difusión*, Tese de Licenciatura em Restauración y Museología apresentada à Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Tecnológica Equinoccial, sob direção de Marco F. Rosero B., Quito (Ecuador), 2010.

CALERO RUIZ, Clementina; CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier; GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros – *Luces y Sombras en el Siglo Ilustrado: la Cultura Canaria del Setecientos*, Historia Cultural del Arte en Canarias IV, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2009.

CÂMARA, Maria Teresa Guimarães de Sousa da – “Como se veste a Padroeira de Portugal” in *Callipole: Revista de Cultura*, Vila Viçosa, nº 3/4, 1995/1996.

CAMPOS, Adalgisa Arantes:

- “Semana Santa na América Portuguesa: Pompa, Ritos e Iconografia” in *Actas III Congresso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, p. 1197-1212 (disponível *em-linha* em <http://www.todopatrimonio.com/actas-de-congresos/272-actas-del-iii-congreso-internacional-de-barroco-iberoamericano>).

- “Aspectos da Semana Santa Através do Estudo das Irmandades do Santíssimo Sacramento: cultura artística e solenidades (Minas Gerais séculos XVIII ao XX)” in *Anais do XXIV Colóquio CBHA*, Belo-Horizonte, 2004 (disponível *em-linha* em http://www.cbha.art.br/coloquios_anteriores.html).

- “Piedade Barroca, Obras Artísticas e Armações Efêmeras: as Irmandades do Senhor dos Passos em Minas Gerais” in *Anais do VI Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte*, vol. I (org. Sónia Gomes Pereira, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira), Rio de Janeiro: CBHA/PUC-Rio/UERJ/UFRJ, 2004, pp. 17-31.

- “As Ordens Terceiras de São Francisco nas Minas Coloniais: Cultura Artística e Procissão de Cinzas” in *Imagem Brasileira*, nº 1, Belo Horizonte, Minas Gerais: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2007 (disponível *em-linha* em <http://www.ceib.org.br/revista.htm>), pp. 137-144.

CAPELA, José Viriato e MATOS, Henrique - *As Freguesias dos Distritos de Aveiro e Coimbra nas Memórias Paroquiais de 1758, Memórias, História e Património*, Coleção Portugal nas Memórias Paroquiais de 1758, Braga, 2011.

CARDONA, Paula Cristina Machado – “Procissões Sacras: Arte e Equipamentos no Universo das Confrarias” in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2008-2009, I Série, vol. VII-VIII, pp. 127-149.

CARVALHO, Maria João Vilhena de – *Normas de Inventário: Escultura – Artes Plásticas e Artes Decorativas*, IPM, 2004.

CARVALHO, Rui Galopim – *Pedras Preciosas na Arte Sacra em Portugal*, CTT – Correios de Portugal, Clube de Colecionadores dos Correios, 2010, pp. 60-83.

CASIMIRO, Luís A. dos Santos - *A Anunciação do Senhor na Pintura Quinhentista Portuguesa (1500-1550). Análise Geométrica, Iconográfica e Significado Iconológico*, Tese de Doutoramento em História da Arte apresentada à FLUP sob orientação de Fausto Sanches Martins, Porto, 2004.

CASTRO JIMÉNEZ, Juan Carlos; VILLANUEVA ROMERO, Eva – *Memoria Final de Intervención: Virgen de los Dolores Coronada (Iglesia de San Pedro, Málaga)*, Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico, 2009.

CERQUEIRA, Eduardo - “Apontamentos sobre Antigas Procissões de Aveiro” in *Aveiro e o seu Distrito*, nº 4, Dezembro de 1967, pp. 39-54.

CHAVES, Duarte Nuno Silva Vieira – *Os Terceiros e os seus «Santos de Vestir»: os Últimos Guardiões do Património Franciscano na Cidade da Ribeira Grande, S. Miguel, Açores*, Dissertação de Mestrado em Património, Museologia e Desenvolvimento, apresentada à Universidade dos Açores, sob orientação de Susana Goulart Costa, Ponta Delgada, 2012.

CIATTI, Marco – “Le Madonne Vestite: Due Episodi di Conservazione e Formazione” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/OPD1.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

CIATTI, Marco; CONTI, Susanna; LAURINI, Simona; ROSSIGNOLI, Guia – “Diagnosi e Intervento Conservativo di Statua Vestita del Museo del Tessuto, Prato” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/OPD2.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

CIATTI, Marco; CONTI, Susanna; ZONTA, Elisa; BELLINA, Ramona; ZINGARELLI, Marina; STRAGAPEDE, Maria – “Due Madonne Vestite: Dormitio Virginis e Addolorata – Simulacri in Ceroplastica dell’abbazia di S. Spirito, Caltanissetta” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in

occasione di Restauro 2005 - Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/OPD3.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

CORNEJO VEGA, Francisco – “La Escultura Animada en el Arte Español. Evolución y Funciones” in *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, pp. 239-261.

COSTA, António Manuel Ribeiro Pereira da – *Museologia da Arte Sacra em Portugal (1820-2010): Espaços, Momentos e Museografia*, Tese de Doutoramento em Museologia e Património Cultural apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra sob orientação de José M. S. Encarnação e José M. A. Mendes, Coimbra: FLUC, 2011.

COSTA, Madalena Cardoso da – “A Ourivesaria na Escultura: A Invocação de Nossa Senhora do Rosário no Convento de Jesus de Aveiro” in *Museu de Aveiro: Ourivesaria*, (coord. Cláudia Pinho e Melo), Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado], pp. 55-59.

COSTA, P.e Avelino de Jesus da - “A Virgem Maria Padroeira de Portugal na Idade Média” in *Lusitania Sacra*, 2, Centro de Estudos de História Eclesiástica – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 1957, pp. 7-49.

COSTA, Martins da – “As Procissões na Póvoa de Varzim”, Separata do *Boletim Cultural Póvoa de Varzim*, Vols. XVII-XVIII, 1978-1979.

COUTINHO, Xavier - *Nossa Senhora na Arte. Alguns Problemas Iconográficos e uma Exposição Marial*, Porto: Associação Católica do Porto, 1959.

CUENDE, María; IZQUIERDO, Darío:

– *La Virgen María en las Rutas Jacobeas. Camino Francés*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997.

- *La Virgen María en las Rutas Jacobeas. Ruta Meridional – Via de la Plata*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1999.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho - “A Devoção do Povo Português a Nossa Senhora nos Tempos Modernos” in *Revista da Faculdade de Letras: História*, II, 04, 1987, p. 227-256.

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Exvoto: imagen, órgano, tiempo*, Chiribitas: Sans Soleil Ediciones, 2013.

Dossier de Presse de l'exposition Icône de Mode, 4 Novembre 2011 - 25 Mars 2012, conçue et réalisée par le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (com. Maximilien Durand), s/ paginação ; 23 pp., disponível *em-linha* em http://www.mtmad.fr/Lists/CommuniquePresse/icone/DP_Icône_de_mode.pdf.

DUARTE, Marco Daniel – *Caminhos Marianos*, Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja/ Turismo de Portugal, 2014.

ESPINOZA M., Fanny; GRÜZMACHER G., María – *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*, Proyecto Catastro del Patrimonio Textil Chileno, Santiago de Chile: Comité Nacional de Conservación Textil, Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos, Fundación Andes, 2002.

ESPÍRITO SANTO, Moisés – *Origens Orientais da Religião Popular Portuguesa seguido de Ensaio sobre Toponímia Antiga*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

Exposição Iconográfica e Artística do Menino Jesus, catálogo de exposição (org. pela Comissão Municipal de Turismo e Grupo Pró-Évora), 24 de Junho-8 de Julho de 1973, Évora, Palácio de D. Manuel.

Exposição Imagens da Virgem da Coleção Vilhena (séculos XIV-XV-XVI), catálogo de exposição (Centro de Artes Plásticas dos Coruchéus), Lisboa: CML, Dezembro de 1971.

FALCÃO, José António (dir.) - *Fragmentos de Eternidade: Imagens da Virgem na Pintura Europeia (Séculos XVI-XIX)*, catálogo de exposição, Alpiarça: Casa dos Patudos-Museu de Alpiarça, 2004.

FARIA, Maria da Graça Pericão de - *Bibliografia Mariana Portuguesa dos Séculos XVII e XVIII: alguns elementos*. [S.l., S.N., 19--].

FEIO, Rui - *Roteiro do Culto Mariano em Terras de Bragança e Zamora*, Bragança: Câmara Municipal de Bragança, 1987.

FÉLIX, Marlene Borges – *Escultura Românica: Arte e Técnica*, vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação de Lúcia Rosas, Porto, 2013.

FERNANDES, Cristina Célia Oliveira – “O Livro dos Milagres de Nossa Senhora da Oliveira de Guimarães” in *Lusitania Sacra*, 2ª Série, nºs 13-14, Centro de Estudos de História Religiosa – Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2001-2002, pp. 597-607.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth – *Sistemas de Articulación en Cristos del Descendimiento*, Dissertação de Máster Universitario en Conservación y Restauración de Bienes Culturales apresentada à Universitat Politècnica de València, sob direção de Enriqueta Gonzales Martinez e José Vicente Grafiá Sales, 2011.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José Alberto - “Aparencia y Atuendo en la Imagen Sagrada de Vestir: el Caso de Murcia”, Comunicação no *Congresso Internacional Imagen Apariencia*, 19-21 noviembre 2008, 2009, disponível *em-linha* em *Dialnet* (<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2929045>).

FERREIRA-ALVES, Natália Marinho:

- “A Apoteose do Barroco nas Igrejas dos Conventos Femininos Portugueses”, texto da comunicação apresentada ao *Congresso de Monacato Feminino* na Universidade de Léon, Abril de 1992 in *Revista da Faculdade de Letras*, Porto.
- “A Procissão de Cinza e a Ordem Terceira de São Francisco do Porto: Análise de um Esquema Devocional” in *Os Franciscanos no Mundo Português II: As Veneráveis Ordens Terceiras de São Francisco* (coord. Natália Marinho Ferreira-Alves), Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2012, pp. 421-472.

FERREIRA, António José Leandro da Costa - *Poder, Prestígio e Imagem no Antigo Convento de São Domingos de Aveiro*, Dissertação de Mestrado em Património e Turismo, Núcleo de Estudos de População e Sociedade apresentada à Universidade do Minho, sob orientação de Maria Manuela Milheiro, Pólo de Azurém – Guimarães, 2005.

FERREIRA, Ester Augusta Domingues da Costa - *Culto Mariano em Terras de Miranda*, Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas apresentada à FLUP, Porto, 1971.

FERREIRA, Maria João Pacheco - *Os Têxteis Chineses em Portugal nas Opções Decorativas Sacras de Aparato (Séculos XVI-XVIII)*, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob orientação de Luís Casimiro e Teresa Leonor Magalhães do Vale, Porto: FLUP, 2011.

FLEXOR, Maria Helena Ochi:

- “A Religiosidade Popular e a Imaginária na Bahia do Século XVIII” in *Actas do III Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: A Arte no Espaço Atlântico do Império Português – Évora – 21 a 23 de Fevereiro de 1995/ Cáceres – 24 de Fevereiro de 1995* (coord. José Alberto Gomes Machado), Évora: Universidade de Évora, 1997, pp. 11-37.

- “Imagens de Vestir na Bahia” in *V Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: A Arte NO Mundo Português nos Séculos XVI – XVII – XVIII – Faro – 25 a 29 de Setembro de 2001* (coord. Francisco Ildefonso Lameira), Universidade do Algarve/ Faculdade de Ciências Humanas e Sociais/ Departamento de História, Arqueologia e Património, 2002, pp. 275-293.
- “ Imagens de Roca e de Vestir na Bahia” in *Revista Ohun – Revista Eletrónica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas-Artes da UFBA*, Ano 2, nº 2, outubro de 2005, pp. 165-184.
- “Procissões na Bahia: Teatro Barroco a Céu Aberto”, pp. 521-534, disponível *em-linha* em <https://www.yumpu.com/pt/procissoes> ou <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12839547/procissoes-na-bahia-teatro-barroco-a-ceu-aberto>.

FORTUNA, Elisa – “Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII)” in *Brigantia*, vol. II, nº 2/3, 1982, pp. 315-332.

FREEDBERG, David - *El Poder de las Imágenes. Estudios sobre la Historia y la Teoría de la Respuesta*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1992 (1ª edição 1989).

GÁMEZ MARTÍN, José – “La Inmaculada Concepción, Patrona de los Reinos de España y Portugal. Devoción, Monarquía y Fiesta en la Edad Moderna” in *Iberismo. Las Relaciones entre España y Portugal. Historia y Tiempo Actual. Y Otros Estudios sobre Extremadura*, Llerena: Sociedad Extremeña de Historia, 2007, pp. 181-194.

GANDRA, Manuel J. (coord.) – *O Eterno Feminino no Aro de Mafra. Roteiro Monográfico*, Mafra: Câmara Municipal, 1994.

GARCÍA LEÓN, Gerardo – “Las Andas de Plata de la Virgen del Valle de Écija” in *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2013, pp. 321-346.

GASPAR, João Gonçalves - *Catedral de Aveiro – História da Arte*, Aveiro: Edição da Paróquia de Nossa Senhora da Glória, 1979.

GIL, Júlio - *Nossa Senhora de Portugal: Santuários Marianos*, Lisboa: Edição Intermezzo, Outubro de 2003.

GIUSTO, Mariangela – “Indagine in Elaborazione: la Presenza dei Simulacri «da Vestire» della Vergine com il Bambino nei Territori di Parma e Piacenza” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível *em-linha* em

<http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/Giusto.pdf> e <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/virgogiusto.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

GOEHRING, Margaret – “Textile Contact Relics” in *Encyclopedia of Medieval Pilgrimage*, Leiden, Brill, 2010, pp. 740-742.

GOMES, Paulo Varela – *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*, Porto: FAUP Publicações, 2001.

GONÇALVES, António Nogueira:

- *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro: Zona Sul*, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1959;
- *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro: Zona de Norte*, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes 1981;
- *Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro: Zona de Nordeste*, Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes 1991.

GONÇALVES, Flávio:

- “O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus” in *Revista de Etnografia*, vol. IX, tomo 1, Julho de 1967, Porto: Museu de Etnografia e História, pp. 5-34.
- “A «Árvore de Jesisé» na Arte Portuguesa” in *Revista da Faculdade de Letras*, II Série, vol. III, Porto, 1986, pp. 213-243.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel

- “Imágenes del Siglo XVIII en la Semana Santa de Ecija” in *Laboratorio de Arte*, 2, 1989, pp. 149-172.
- “Advocaciones Marianas de los Marineros Onubenses”, *Actas de las IX Jornadas de Andalucía y América – Octubre 1989* (coord. Bibiano Torres Ramírez), 1991, pp. 545-362.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; GALÁN CRUZ, Manuel – “ La Colección de Exvotos Metálicos de Nuestra Señora del Rocío” in *Laboratorio de Arte*, nº 25, 2, 2013, pp. 739-762.

GORETTI, Paola – “Matrici Arcaiche del Rito di Vestizione: Abiti, Madonne, Antenate” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação,

disponível *online* em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/Goretti.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

GRAÇA, Soares da – “As Antigas Procissões de Águeda” in *Arquivo do Distrito de Aveiro*, 1948, vol. 14, nº 53/56, pp. 277-291.

«Habiller la Vierge (XIIe-XIXe siècle)», Fiche de salle de l'exposition *Icone de Mode*, 4 Novembre 2011 - 25 Mars 2012, conçue et réalisée par le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (com. Maximilien Durand), s/ paginação, disponível *online* em <http://www.mtmad.fr/Lists/Ressources/Icone/2-Habiller%20la%20vierge.pdf>.

HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes – *El Despertar de la Cultura en la Época Contemporánea: Artistas y Manifestaciones Culturales del Siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2009.

HURLL, Estelle M. - *The Madonna in Art*, Boston: L. C. Page & Company, 1906 (thirteenth impression).

Imagens de Nossa Senhora. Algumas Esculturas do Séc. XIV ao XVIII Existentes no Porto, catálogo de exposição, série Documentos e Memórias para a História do Porto – XXIV, Porto: CMP/Gabinete de História da Cidade, 1954.

Imagens da Virgem, catálogo de exposição, Museu Regional de Lamego, Maio-Junho de 1962.

Invocações Marianas na Diocese de Aveiro, catálogo de exposição (6 a 29 de Maio), coord.s M.^a Clementina de Carvalho Quaresma e P.e Domingos José Rebelo dos Santos, Aveiro: Museu de Aveiro/Diocese de Aveiro, 1988.

Invocações de Nossa Senhora, catálogo de exposição (org. Francisco José Cordeiro Laranjo), Museu de Lamego, Ministério da Educação Nacional/ Mocidade Portuguesa Feminina – Subdelegacia de Lamego, 1970.

JAMESON, Anna - *Legends of the Madonna as Represented in the Fine Arts*, London: Longmans, Green and Co., 1891.

JOSÉ JUSTINO, Lucília - *Loas a Maria: Religiosidade Popular em Portugal*, Lisboa: Edições Colibri/IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Novembro de 2006.

LABARGA GARCÍA, Fermín - “Los Pasos Procesionales de las Cofradías Riojanas de la Vera Cruz” in *Berceo*, 140, Logroño, 2001, pp- 77-102

«La garde-robe de la Vierge noire de la basilique Notre-Dame la Daurade», Fiche de salle de l'exposition *Icône de Mode*, 4 Novembre 2011 - 25 Mars 2012, conçue et réalisée par le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (com. Maximilien Durand), s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://www.mtmad.fr/Lists/Ressources/Icône/6-garde-robe.pdf>.

LAGUNA PAÚL, Teresa – “Devociones reales e imagen pública en Sevilla” in *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, 2013, Núm. Especial (II), pp. 127-157.

« L'habillage des statues : une vision sélective du corps et des costumes », Fiche de salle de l'exposition *Icône de Mode*, 4 Novembre 2011 - 25 Mars 2012, conçue et réalisée par le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (com. Maximilien Durand), s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://www.mtmad.fr/Lists/Ressources/Icône/4-habillage%20des%20statues.pdf>.

« L'habillage des statuettes et la dévotion privée », Fiche de salle de l'exposition *Icône de Mode*, 4 Novembre 2011 - 25 Mars 2012, conçue et réalisée par le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (com. Maximilien Durand), s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://www.mtmad.fr/Lists/Ressources/Icône/5-habillage%20des%20statuettes.pdf>.

LIMA, J. A. Pires de; LIMA, F. C. Pires de - *Nossa Senhora em Portugal*, Porto: Editorial Domingos Barreira, 195[?].

LÓPEZ GARCÍA, Juan Sebastián; CALERO RUIZ, Clementina – *Arte, Sociedad y Arquitectura en el Siglo XVII: la Cultura del Barroco en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias III, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008.

LORENZINI, Lorenzo – “Statue Vestite tra Ferrara e Comacchio” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/virgo/Lorenzini.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

LUSVARGHI, Angela; MICHELETTI, Ivana – “Dall’Abito alla Camiciola: le Vesti Restaurate delle Madonne” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível em-linha em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/Albinea.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

MACHADO, Melissa – *Estudo das esculturas em madeira, representando a Virgem em Majestade com o Menino, do Museu Nacional de Arte Antiga*, Relatório/Dissertação de Mestrado em Conservação e Restauro, apresentado ao Instituto Politécnico de Tomar, sob orientação de Carla Rego e Elsa Murta, Tomar, 2012.

MARÍA DE MENA, José; COLOMINA TORNER, Jaime – “Vestidos y Joyas de la Virgen del Sagrario (ss. XVII-XVIII)” in *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 31, 1994, pp. 257-270.

MARQUES, José - “Bibliografia Mariana portuguesa do século XVI” in *Theologica*, vol. 20, fasc. 1-4, 1985.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José – *Escultura Barroca Castellana*, Madrid: Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, 1959.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José – “El Santo Cristo de Burgos y los Cristos Dolorosos Articulados” in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arquitectura*, Valladolid, 2003-2004, pp. 207-246.

MARTINS, Fausto Sanches - “As Imagens das Nossas Igrejas”, *I Congresso sobre a Diocese do Porto: Tempos e Lugares de Memória*, 5 a 8 de Dezembro de 1998, Actas, volume 1, Porto/Arouca, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, Universidade Católica - Centro Regional do Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Departamento de Ciências e Técnicas do Património, 2002, pp. 211-221.

MARTINS, Mário:

- “Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal” in *Lusitania Sacra*, Lisboa, 5, 1960-1961, pp. 121-220.
- *Nossa Senhora nos Romances do Santo Graal e nas Ladainhas Medievais e Quinhentistas*, Braga: Edições Magnificat, 1988.

MATEUS, José Carlos Pereira – *Virgo: A Escultura de Invocação Mariana do Museu de Arte Sacra e Arqueologia do Porto*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob orientação de Nuno Resende, 2013.

MEA, Elvira Cunha de Azevedo - “Nossa Senhora em Processos da Inquisição” in *Revista da Faculdade de Letras: História*, 2.ª Série, vol. 1, Porto, 1984, p. 135-158.

MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús:

- “Las Joyas del Siglo XVIII de la Pastora de Cantillana como Elementos Definitivos de su Iconografía” in *Laboratorio de Arte* 14, 2001, pp. 275-283.
- “El Adorno con Alhajas de las Imágenes Marianas en la Sevilla Rural: las Joyas de la Virgen de los Dolores de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús de Carmona” in *Estudios de Platería: San Eloy* 2002, pp. 233-246.
- “El Joyero de la Virgen del Tránsito del Hospital del Pozo Santo de Sevilla” in *Laboratoria de Arte*, 25, 2013, pp. 581-602.

MELO, Cláudia Pinho e (coord.) – *Museu de Aveiro: Ourivesaria*, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado].

MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio – “El Joyero de la Virgen del Sagrario en los Siglos del Barroco” in *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 1, 2006, pp. 227-258.

MORAES, Maria Adelaide Pereira de – *Ao Redor de Nossa Senhora da Oliveira*, Guimarães, Oficinas Gráficas de Barbosa & Xavier – Braga, 1998.

MOTA, Maria João:

- *Museu de Aveiro: da Coleção à Musealização. Têxteis, Paramentos e Alfiás da Festa da Princesa Santa Joana*, Dissertação de Mestrado em Museologia apresentada à Universidade Lusófona, sob orientação de Mário Moutinho, Lisboa: 2002.
- “Materiais Nobres na Paramentaria Religiosa” in *Museu de Aveiro: Ourivesaria*, (coord. Cláudia Pinho e Melo), Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado], pp. 63-65.

MOTA, Rosa Maria dos Santos – “Senhoras Ouradas do Norte de Portugal” in *Matrizes da Investigação em Artes Decorativas* (dir. Gonçalo de Vasconcelos e Sousa), Porto: Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa, 2010, vol. 1, pp. 253-271.

MOTA-RIBEIRO, Silvana - “Ser Eva e dever ser Maria: Paradigmas do Feminino no Cristianismo”, comunicação apresentada ao *IV Congresso Português de Sociologia*, Universidade de Coimbra, 17-19 de Abril, Universidade do Minho, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2000.

MUÑOZ, Antonio - *Iconografia della Madonna. Studio delle Rappresentazioni della Vergine nei Monumenti Artistici D'Oriente e D'Occidente*, Firenze: Alfani e Venturi Editori, 1905.

NADAL INIESTA, Javier - “La Escultura en el Ámbito Doméstico Murciano (1700-1725)” in *Imafronte*, nº 15, 2000-2001, pp. 183-204.

NEVES, Amaro - *Aveiro: História e Arte*, Aveiro: ADERAV – Associação de Defesa do Património Natural e Cultural da Região de Aveiro, 1984.

NEVES, P.e Moreira das - *Nossa Senhora, Mãe de Cristo*, Lisboa: Edição Agência Portuguesa de Revistas, ano [?].

NOGALES MÁRQUEZ, Carlos Francisco – “Las Vírgenes de la Esperanza en Sevilla” in *La Natividad: Arte, Religiosidad y Tradiciones Populares* (coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla), San Lorenzo de El Escorial, 2009, pp. 545-562.

Nossa Senhora de Nazaré na Iconografia Mariana, catálogo de exposição, Nazaré: Museu Etnográfico e Arqueológico do Dr. Joaquim Manso, 1982.

Nossa Senhora na Devoção do Povo de Arouca. Primeira Exposição de Escultura Mariana do Concelho de Arouca (séculos XIV-XVIII), catálogo de exposição (10 de Set. a 2 de Out.) Arouca: Real Irmandade Rainha Santa Mafalda/ CMA/ Vigararia Eclesiástica, 1988.

« Nostra Senyora de la Sagristai (Notre-Dame-de-la-Sacrisitie) de Perpignan », Fiche de salle de l'exposition *Icone de Mode*, 4 Novembre 2011 - 25 Mars 2012, conçue et réalisée par le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (com. Maximilien Durand), s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://www.mtmad.fr/Lists/Ressources/Icone/1-notre-dame.pdf>.

OLIVEIRA, António José de – “O Inventário do Património Móvel do Tesouro da Sacristia da Colegiada de Guimarães (1756-1769) in *Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património*, Porto, 2006-2007, I Série, vol. V-VI, pp. 391-435.

OLIVEIRA, Selma Soares de – “As Seculares Imagens de Roca” in *Sitientibus*, Feira de Santana, nº 40, jan./jun. de 2009, pp. 203-215.

PAGNOZZATO, Riccarda – “Maddonne «da Vestire» di Venezia e delle Isole” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/Pagnozzato.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

PAIVA, Marco Elízio de – “Imagens Religiosas Articuladas – O Teatro Místico-Religioso do Barroco” in *Mamulengo – Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*, nº 8, dezembro de 1979, pp. 17-20.

« Parer la Vierge : formes, matériaux et iconographie », Fiche de salle de l’exposition *Ikône de Mode*, 4 Novembre 2011 - 25 Mars 2012, conçue et réalisée par le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce et d’Industrie de Lyon (com. Maximilien Durand), s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://www.mtmad.fr/Lists/Ressources/Icône/3-parer%20la%20vierge.pdf>.

Património Móvel – Escultura, Santa Casa da Misericórdia de Aveiro, in http://www.scmaveiro.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=2320.

PENALVA, Luísa – “As Jóias da Virgem do Carmo” in *Revista de História da Arte*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, nº 2, 2006, pp. 236-241.

PENTEADO, Pedro – *Peregrinos da Memória. O Santuário de Nossa Senhora de Nazaré: 1600-1785*, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 1998.

PEREIRA, José Esteves; LEROU, Paule; COSTA, Rui Afonso – *Piedade Popular em Portugal*. Tomo II – Nordeste Centro Norte, Lisboa: Edições Távola Redonda, 1998.

PEREIRA, José Fernandes (dir.)

- *Dicionário da Arte Barroca em Portugal* (coord. Paulo Pereira), Lisboa: Editorial Presença, 1989;

- *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2005.

PÉREZ MORERA, Jesús; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos – *Arte en Canarias del Gótico al Manierismo*, Historia Cultural del Arte en Canarias II, Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008.

PETRAROTA, Cinzia – “Alcuni esempi di Madonne Vestite in Puglia (sec. XVIII-XIX). Dal manichino fisso dell’Addolorata di Ruvo al Manichino snodabile del Santuario di Santa Maria Greca a Corato” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell’arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível em-linha em <http://online.ibr.regione.emilia-romagna.it/l/libri/pdf/virgo/Petrarota.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

PIMENTEL, Alberto - *História do Culto de Nossa Senhora em Portugal*, Lisboa: Livraria Editora Guimarães, Libanio & C.ia, 1899.

PIMENTEL, António Filipe – “Percursos do Barroco nos Caminhos do Atlântico: o Culto e o Tesouro Açoreano do Senhor Santo Cristo dos Milagres” in *Atas do IV Colóquio Luso-Brasileiro de História da Arte: A Arte no MUNDO Português dos séculos XVI ao XIX: Confronto, Permanências; Mutações* (org. Maria Helena Ochi Flexor), Salvador/Bahia: Museu de Arte Sacra/Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 2000, pp. 509-523.

PINHO, Elsa Garrett; FREITAS, Inês da Cunha – *Normas de Inventário: Normas Gerais – Artes Plásticas e Decorativas*, IPM, 2000.

PORRES BENAVIDES, Jesús – “Escultura Devocional y Procesional de la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y Exaltación de Nuestro Señor Jesucristo de la Ciudad de Écija”, *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija* (coord. Antonio Martín Pradas), 2010, pp. 187-207.

QUARESMA, Maria Clementina (org.) – *Escultores de Gaia*, cat. de exposição realizada na Casa-Museu Teixeira Lopes em Jun-Jul de 1958, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia.

QUITES, Maria Regina Emery:

- “As Imagens Processionais da Ordem Terceira de São Francisco de Assis de Ouro Preto: História, Técnica e Preservação” in *Anais do XI Congresso da ABRACOR: «A Metodologia Científica da Conservação-Restauração de Bens Culturais»*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 20-22 de Setembro de 2002, pp. 96-102.

- *Imagens de Vestir: Revisão de Conceitos através de Estudo Comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil*, Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob orientação de Luciano Migliaccio, Campinas, 2006.
- “Imaginária Processional: Classificação e Tipos de Articulações” in *Imagem Brasileira*, nº 1, Belo Horizonte, Minas Gerais: Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, 2007 (disponível em-linha em <http://www.ceib.org.br/revista.htm>), pp. 90-94 (versão online).

QUITES, Maria Regina Emery; MEDEIROS, Gilca Flores - “Olhos de Vidro na Escultura Policromada: Tecnologia e Restauração” in *Anais do VIII Congresso: Políticas de Preservação, Pesquisas e Técnicas em Conservação/Restauração/Formação Profissional*, Ouro Preto/Minas Gerais: Associação Brasileira de Conservadores/Restauradores de Bens Culturais, 1996, pp. 189-193.

RAMOS, Aníbal – “A Procissão de Cinzas em Aveiro: Descrição de Andores e Vida de Santos” in *Boletim Municipal de Aveiro*, nºs 20-21, 1993, pp. 17-22.

REBELO, P.e Domingos - *O Culto a Maria na Diocese de Aveiro*, Aveiro: Movimento dos Cruzados de Fátima/ Secretariado Diocesano de Aveiro, 1989.

REIS, P. Jacinto - *Invocações de Nossa Senhora em Portugal de Aquém e Além-Mar e seu Padroado*, Lisboa: Julho de 1967.

RICO CALLADO, Francisco Luis – “Conversión y Persuasión en el Barroco: Propuestas para el Estudio de las Misiones Interiores en la España Postridentina” in *Studia Historica. Historia Moderna*, nº 24, 2002, pp. 363-386.

ROCHA, Hugo Calão - *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro – dos Objectos às Devoções: um Espólio do Museu de Aveiro*, Relatório final de Estágio do Mestrado em História e Património, Porto: FLUP, 2009.

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da - “Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais” separata da revista *Museu*, IV Série, nº 5, 1996, pp. 187-202.

RODA PEÑA, José – “Esculturas Marianas Hispalenses de Raigambre Marinera” in *Andalucía América y el Mar*, Actas de las IX Jornadas de Andalucía y América (coord. Bibiano Torres Ramírez), 1991, pp. 323-351.

RODRÍGUEZ MUÑOZ, Mária José – *Imaginería Chilota: Caracterización de la Imaginería Religiosa en el Archipiélago de Chiloé (sur de Chile)*, Testina Final de Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, apresentada à Universidad Politecnica de Valencia, sob direção de Enriqueta González Martínez Alonso e Dolores Julia Yusá Marco, 2010.

RODRÍGUEZ NAVARRO, Antonio – “La Inmaculada Concepción de la Villa de Castilleja de la Cuesta (Sevilla) in *La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, Historia y Arte*, Actas del Simposium (coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla), vol. I, San Lorenzo de El Escorial, 2005, pp. 257-284.

ROSA, José António Pinheiro e – “Procissões de Faro”, Separata de *Anais do Município de Faro*, Faro: Câmara Municipal, 1972.

Rosa Mystica: Nossa Senhora na Arte do Sul de Portugal/Rosa Mystica: Mariendarstellungen aus dem Südlichen Portugal, catálogo de exposição, Tesouro da Catedral de Ratisbona (9 Dez. 1999 a 2 Fev 2000), Regensburg: Schnell und Steiner, 1999.

SÁ, Sérgio de Oliveira e – *Santeiros da Maia no Último Ciclo da Escultura Cristã em Portugal*, Maia: Edição de Autor, Coleção Goiva Lassa, 2002.

SÁNCHEZ FERRER, José – “La Escultura Procesional de José Díes Lopez (1905-1969) en la Semana Santa de Albacete” in *Al-Basit: Revista de Estudios Albacetenses*, nº 41, 1997, pp. 219-239

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio:

– “Iconografía Dieciochesca en Málaga. Interpretaciones Esculturóricas del Tema de la Divina Pastora” in *Baetica: Estudios de Arte, Geografía y Historia*, 18, 1996, pp. 37-62.

- “Máquinas para la Persuasión. La función del Autómata en la Escultura y los Ritos Procesionales del Barroco” in *14º Congreso Nacional de Historia del Arte: Correspondencia e Integración de las Artes, Málaga – del 18 al 21 de Septiembre de 2002* (ed. Isidoro Martín, Juan Antonio Sánchez López), Tomo I, Málaga: Ministerio de Educação, Cultura y Desporto/ Dirección de Cooperación y Comunicación Cultural, 2003, pp. 477-508.

SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos:

-*Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol.s I/1, I/2 e I/3, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963;

-*Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol. II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1967.

Santos e Devotos, catálogo de exposição, 5 de Nov. 2011 – 8 de Abr. 2012 (coord. Helena Ormonde; Mário T. Cabral), Museu de Angra do Heroísmo/ Governo Regional dos Açores/ Direção Regional da Cultura, 2011.

SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário; PINTO, Clara Vaz (coord.) – *O Manto da Senhora da Oliveira. Museu de Alberto Sampaio – Guimarães*, Lisboa: Instituto Português de Conservação e Restauro, 2004.

SIGÜENZA MARTÍN, Raquel – “Arte y Devoción Popular: una Imagen Vestidera en el Museo Cerralbo” in *Pieza del Mês: Enero 2010*, Madrid: Museo Cerralbo, 2009.

SILVA, Alcina Silva Santos - *As Flores na Pintura da “Anunciação” nos Séculos XVI e XVII. A Simbologia Cristã e a Arte Decorativa*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à FLUP sob orientação de Luís Casimiro, Porto, 2011.

SILVA, Nuno Vassallo (coord.) - *Mater Misericordiae: Simbolismo e Representação da Virgem da Misericórdia*, Lisboa: Museu de S. Roque da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa/Livros Horizonte, 1995.

SILVESTRINI, Elisabetta – “La Effigi «da Vestire». Nota Antropologiche” in *Virgo Gloriosa: Percorsi di Conoscenza, Restauro e Tutela delle Madonne Vestite*, Atti del Convegno organizzato in occasione di Restauro 2005 - Salone dell'arte del Restauro e della Conservazione dei beni culturali e Ambientali, Ferrara 9 aprile 2005, s/ paginação, disponível *em-linha* em <http://online.ibc.regione.emilia-romagna.it/I/libri/pdf/virgo/Silvestrini.pdf> (Istituto per i Beni Artistici Culturali e Naturali della Regione Emilia-Romagna).

“Six Nouvelle Robes pour la Vierge Noire” in *LADEPECHE.fr*, publicado a 04/11/2009, <http://www.ladepeche.fr/article/2009/11/04/707858-six-nouvelles-robres-pour-la-vierge-noire.html>.

SOBRAL, Luís de Moura – “Teologia e Propaganda Política numa Gravura de Lucas Vosterman II: A Imaculada Conceição e a Restauração de 1640” in *Do Sentido das Imagens: ensaios sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos*, Lisboa: Estampa, 1996, pp. 145-158.

SOUSA, M^a Armanda de Almeida e – *Imaculada Conceição, Rainha de Portugal*, Coimbra: Gráfica de Coimbra, 1997.

SOUSA, Ernesto de – *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 1973, pp. 57-67.

SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – “Uma leitura da Coleção de Ourivesaria do Museu de Aveiro” in *Museu de Aveiro: Ourivesaria*, (coord. Cláudia Pinho e Melo), Museu de Aveiro, 2003, [não editado/publicado], pp. 22-28.

SOUSA, Nestor de – “Ourivesaria Religiosa em S. Miguel de 1532 aos começos do século XX” in *Arquipélago – História*, 2^a série, IX (2005), pp 183-208.

TERSEUR, Françoise - *O Poder da Deusa. Fontes Remotas dos Mistérios Marianos em Portugal*, Lisboa: Edições Nova Acrópole, Julho de 1997.

TORQUEMADA SÁNCHEZ, María Jesús; ALEJANDRE GARCÍA, Juan Antonio - “Vestir Santos (un assunto de Inquisición y su reflejo en Sicilia)” in *Cuadernos de Historia del Derecho*, 2001, nº 8, pp. 257-270.

« Une Vierge noire, somptueusement parée, dans une église "dorée" », Fiche de salle de l'exposition *Ikône de Mode*, 4 Novembre 2011 - 25 Mars 2012, conçue et réalisée par le Musée des Tissus de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Lyon (com. Maximilien Durand), s/ paginação, disponível em-linha em <http://www.mtmad.fr/Lists/Ressources/Icône/5-vierge-noire.pdf>.

WARNER, Marina - *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of Virgin Mary*, London: Picador, 1990 (1st published in 1976).

WEISMANN, Elizabeth Wilder – *Escultura Mexicana (1521-1821)*, Cambridge: Harvard University Press, 1950.

VECHINA, Sofia Nunes – “Ordem Terceira de São Francisco de Ovar: Procissão das Cinzas. Uma Procissão com Três Séculos” in *Os Franciscanos no Mundo Português III: o Legado Franciscano* (coord. Natália Marinho Ferreira-Alves), Porto: CEPESE – Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade, 2013, pp. 919-946.

VEGA SANTOS, Jesús Manuel – *Los Pasos de Cristo y Misterio de la Semana Santa de Sevilla Elaborados en Madera: Impronta Artística, Evolución y Catalogación*, Tese para

obter o grau de Doutor em Bellas Artes (Escultura y Historia de las Artes Plasticas) apresentada à Universidad de Sevilla sob direção de Juan Manuel Miñarro López, 2010.

VOUGA, Cristina M^a Sequeira – *A Virgem Apocalíptica na Imaginária Portuguesa da Produção Pós-tridentina. Nossa Senhora da Conceição e Nossa Senhora da Esperança: Expectação na Diocese de Viseu*, Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob orientação de Nelson Correia Borges, Coimbra: FLUC, 2008.

ZURIAGA SENENT, Vicent F. – *La Imagen Devocional en la Orden de Nuestra Señora de la Merced, Tradición, Formación, Continuidad y Variantes*, Tese de Doutoramento em Historia del Arte apresentada à Universitat de Valencia sob direção de Rafael García Mahiques e Víctor Mínguez Cornelles, 2004.

Recursos Em-linha

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas

www.anpap.org.br/anais.html

Bens Culturais, Inventários das Dioceses, <https://www.bensculturais.com/areas-de-actuacao/inventario>

Biblioteca Nacional Digital, purl.pt/index/geral/PT/index.html

BIBRIA, Biblioteca Digital dos Municípios da Ria, bibria.cm-aveiro.pt/Forms/BIBRIA.aspx

Calendário Histórico de Aveiro

<http://www.prof2000.pt/users/avcultur/Calendaveiro/Cronologico/index.htm>

Centro Cultural Miguel Sanchez Montes, www.perrinche.com

Centro de Estudos da Imaginária Brasileira, www.ceib.org.br

Comitê Brasileiro de História da Arte, www.cbha.art.br/coloquios_anteriores.html

Culturas Populares. Revista Electrónica, www.culturaspopulares.org

Dialnet, Universidad de la Rioja, dialnet.unirioja.es

Fondos Digitalizados, Universidad de Sevilla, fondosdigitales.us.es

Glossário do Museu Nacional de Machado de Castro

<http://www.museummachadocastro.pt/pt-PT/coleccoes/glossario/ContentList.aspx>.

Infopédia - Enciclopédia e Dicionários Porto Editora, www.infopedia.pt

Internet Archive, archive.org

Jstor, www.jstor.org

MatrizNet, www.matriznet.ipmuseus.pt

MTMAD – Musée des Tissus et Musée des Arts Decoratifs de Lyon
<http://www.mtmad.fr>.

Philomusica On-line: Rivista del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Università degli Studi di Pavia, www.riviste.paviauniversitypress.it

RAFAES, www.rafaes.com

Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal, www.rcaap.pt

SIPA – Sistema de Informação para o Património Arquitetónico, www.monumentos.pt

UNESCO: Patrimonio Cultural Inmaterial [ES], <http://www.unesco.org/new/es/culture/>

Diana Rafaela Martins Pereira

2º Ciclo de Estudos em História da Arte Portuguesa

Imagens de Vestir em Aveiro: A Escultura Mariana
Do Século XVII à Contemporaneidade

ANEXOS

Imagens | Fichas de Inventário | Tabela - Relação dos Inventários Consultados

2014

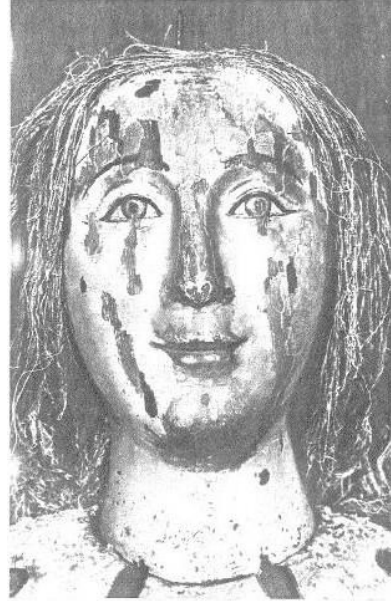
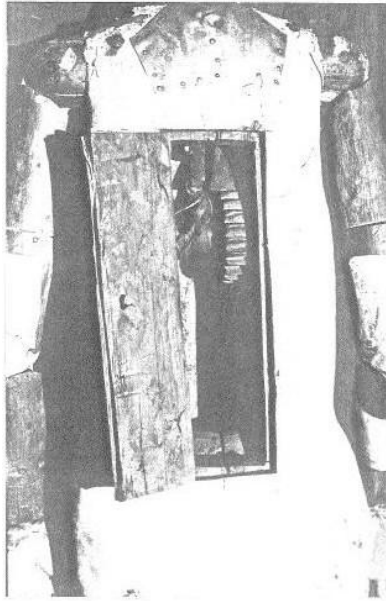
Orientador: Doutor Nuno Resende

IMAGENS

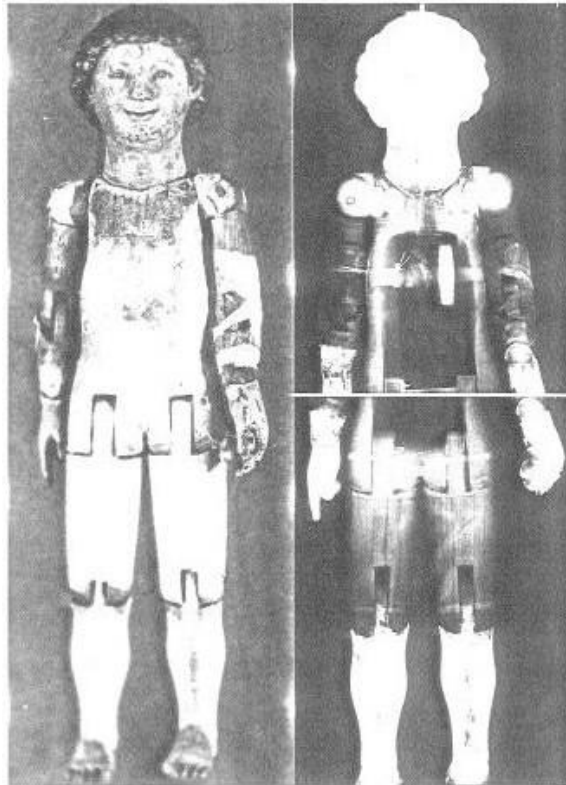
Página

1 <i>Virgen de los Reyes</i> da Catedral de Sevilha. Abertura no sítio da "coluna"	191
2 <i>Virgen de los Reyes</i> da Catedral de Sevilha, estado em 1989	191
3 Fotografia e Radiografia da imagem do Menino Jesus da <i>Virgen de los Reyes</i>	191
4 Nossa Senhora do Azinhoso	192
5 A mesma imagem, mas vestida e com peruca	192
6 <i>Madonna</i> , Chiesa di S. Vitale, Parma	192
7 <i>Madonna</i> , Chiesa di S. Vitale, Parma (detalhe)	192
8 "Nossa Senhora da Oliveira", pintura de José de Avelar Rebelo, 1649	193
9 Gravura representando a Senhora da Oliveira de Guimarães entre S. Dâmaso e S. Gualter	193
10 Nossa Senhora da Oliveira, séc. XVII	193
11 Nossa Senhora da Oliveira, séc. XVII	193
12 Nossa Senhora da Oliveira, séc. XVIII	193
13 Nossa Senhora da Oliveira, séc. XVIII	193
14 Virgem da Madre de Deus de Guimarães com vestido de seda do séc. XIX	194
15 Virgem da Madre de Deus de Guimarães com conjunto de roupa branca do séc. XIX	194
16 Vestido do Menino Jesus da Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, e Manto oferecido à mesma imagem da Senhora, pela Rainha D. Amélia	194
17 <i>Robe rose à décor de dentelle</i> da <i>Vierge Noire</i>	195
18 <i>Robe de Fête</i> de Franck Sorbier para a <i>Vierge Noire</i>	195
19 <i>Robe de Mai</i> por Jean-Michel Broc, para a <i>Vierge Noire</i>	195
20 <i>Robe de Carême</i> por Jean-Michel Broc, para a <i>Vierge Noire</i>	195
21 Senhor dos Passos, CMASO	196
22 Nossa Senhora numa maquete, CMASO	196
23 Imagem de vestir da Nossa Senhora das Dores, Diocese do Porto	196
24 Imagem de vestir da Nossa Senhora das Dores, Diocese do Porto	196
25 <i>Addolorata con corona</i>	197
26 <i>Addolorata con croce</i>	197
27 <i>Addolorata (manichino)</i>	197
28 Menino Jesus, Viana do Alentejo	197
29 Menino Jesus, CMASO	197
30 Menino Jesus do Santuário de Nossa Senhora da Lapa (Sernancelhe)	197
31 "Menino Jesus do Silêncio"	198
32 Vestidos de Imagens de Menino Jesus	198
33 Pé em prata dourada, pertencente à <i>Virgen del Rocío</i>	198
34 Coração em prata dourada, pertencente à <i>Virgen del Rocío</i>	198
35 Anéis da Nossa Senhora (Sagrada Família) do antigo Convento da Madre de Deus de Guimarães	198
36 <i>Madonna con Bambino</i>	199
37 <i>Madonna del Rosario</i>	199
38 <i>Madonna Vestita</i>	199
39 Conjunto/Peitilho da Nossa Senhora da Conceição de Alfândão	199

40 Conjunto/Peitilho da <i>Nuestra Señora del Rosario</i> do Hospital del Pozo Santo de Sevilha	199
41 <i>Rostrillo, Virgen de Gracia, Patrona de Carmona</i>	200
42 <i>Rostrillo, Nuestra Señora de los Remedios Coronada, Patrona de Antequera</i>	200
43 <i>Rostrillo, Virgen de Gracia, Patrona de Carmona</i>	200
44 Imagens de vestir em exposição no Museu de S. Roque, Lisboa	200
45 Imagens de vestir em exposição no Museu de S. Roque, Lisboa	200
46 Imagens de vestir em exposição no Museu de S. Roque, Lisboa	200
47 Vestir a <i>Vergine Addolorata</i> de Avola	201
48 Vestir a <i>Vergine Addolorata</i> de Avola	201
49 Vestir a <i>Vergine Addolorata</i> de Avola	201
50 Vestir a <i>Vergine Addolorata</i> de Avola	201
51 Vestir a <i>Vergine Addolorata</i> de Avola	201
52 Vestir a <i>Vergine Addolorata</i> de Avola	201
53 Radiografia e fotografia da <i>Dormitio Virginis</i> da Abbazia di Santo Spirito, Caltanissetta	201
54 <i>Madonna della Cintura</i> , Chiesa di San Vincenzo, Modena	201



Img. Anexos 1: *Virgen de los Reyes* da Catedral de Sevilha. Abertura na "coluna" da imagem que mostra o sistema de roda dentada que controlava o movimento da cabeça. **Img. Anexos 2:** *Virgen de los Reyes* da Catedral de Sevilha, estado em 1989. In ARQUILLO TORRES, Joaquín.



Img. Anexos 3: Fotografia e Radiografia da imagem do Menino Jesus da *Virgen de los Reyes* da Catedral de Sevilha, 1989. In ARQUILLO TORRES, Joaquín.



Img. Anexos 4: Nossa Senhora do Azinhoso, escultura em madeira, séc. XIV (?), Igreja Paroquial do Azinhoso, Mogadouro. **Img. Anexos 5:** A mesma imagem, mas vestida e com peruca. Fotografias de Ester Augusta Domingues da Costa Ferreira, 1971. Nota-se na primeira fotografia uma alteração imputada à cabeça da imagem. Possivelmente teria uma coroa esculpida, a qual foi retirada para se colocar o manto e uma coroa de prata ou ouro.



Img. Anexos 6: *Madonna*, Chiesa di S. Vitale, Parma. **Img. Anexos 7:** Note-se o penteado profano, aos caracóis, assim como todo o traje. In GIUSTO, Mariangela, 2005.



Img. Anexos 8: “Nossa Senhora da Oliveira”, pintura de José de Avelar Rebelo, 1649, óleo sobre tela, Irmandade de Nossa Senhora da Quietação, Lisboa in SERUYA, Ana Isabel; PEREIRA, Mário (dir.); PINTO, Clara Vaz (coord.), 2004. **Img. Anexos 9:** Gravura representando a Senhora da Oliveira de Guimarães entre S. Dâmaso e S. Gualter, no livro *Pastoralis Sollicitudinis, sive de officio et potestate Episcopi*, de Agostinho Barbosa, impresso em 1629, Sociedade Martins Sarmiento, Guimarães in MORAES, Maria Adelaide Pereira de, 1998.



Img. Anexos 10: Nossa Senhora da Oliveira, séc. XVII, madeira policromada, 12,5x6x4cm (altura x largura x profundidade), MAS, nº de Inv. MAS E 168. **Img. Anexos 11:** Nossa Senhora da Oliveira, séc. XVII, madeira policromada, 13x7x6cm (altura x largura x profundidade), MAS, nº de Inv. MAS E 123. **Img. Anexos 12:** Nossa Senhora da Oliveira, séc. XVIII, madeira policromada, 21,4x8x4,5cm (altura x largura x profundidade), MAS, nº de Inv. MAS E 32. **Img. Anexos 13:** Nossa Senhora da Oliveira, séc. XVIII, madeira policromada e coroa de prata, 34,5x13,5cm (altura x largura), MAS, nº de Inv. MAS ED 69.



Img. Anexos 14: A Virgem com um vestido em seda, de confeção portuguesa, um véu em tule, fio metálico e lantejoulas, uma camisa interior em linho branco, tudo atribuído ao séc. XIX e uma coroa em prata dourada de 1748 (oferecida por D. João V). **Img. Anexos 15:** Conjunto de roupa branca da Virgem: camisa, gola e par de punhos em linho e algodão, do séc. XIX, saiote em algodão, do séc. XX. Fotografias de Manuel Correia e Xavier Antunes.



Img. Anexos 16: Vestido do Menino Jesus da Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa, e Manto oferecido à mesma imagem da Senhora, pela Rainha D. Amélia. In *Crowning Glory*, 1997.



Img. Anexos 17: *Robe rose à décor de dentelle*, Bruxelas, c. 1850, da *Vierge Noire* de Notre-Dame-la-Daurade de Toulouse. **Img. Anexos 18:** *Robe de Fête* de Franck Sorbier para a *Vierge Noire* de Notre-Dame-la-Daurade de Toulouse, 2009. Fotografias de Sylvain Pretto e Pierre Verrier ; **Img. Anexos 19:** *Robe de Mai* e **Img. Anexos 20:** *Robe de Carême* por Jean-Michel Broc, para a *Vierge Noire* de Notre-Dame-la-Daurade de Toulouse, 2009. Fotografias de Sylvain Pretto.



Img. Anexos 21: Senhor dos Passos de vestir de pequena dimensão, na coleção da Casa-Museu de Arte Sacra de Ovar (Reserva), de proveniência e datação desconhecidas. Note-se que é propositadamente para vestir: vêem-se as partes que ficariam visíveis com pintura de carnações e as partes não-visíveis com pintura monocromática diferenciadora. Apresenta ainda roupa interior branca. Conserva os cabelos postiços, coroa de espinhos e cruz. **Img. Anexos 22:** Imagem de vestir de pequenas dimensões da Nossa Senhora num pequeno oratório/maquineta, na coleção da CMASO (Reserva), de proveniência e datação desconhecidas. Esta apresenta o cabelo esculpido e não podemos ver se era de facto de vestir ou se tem policromia e estofado debaixo das vestes. Mantém um diadema/resplendor.



Img. Anexos 23: Imagem de vestir da Nossa Senhora das Dores com 31cm de altura, séc. XVIII, Diocese do Porto (Inventário *Em-linha*), nº de Inv. PCL0.0012. Enverga um vestido roxo debruado a dourado com aplicação de lantejoulas. **Img. Anexos 24:** Imagem de vestir da Nossa Senhora das Dores com 42cm de altura, séc. XVIII, Diocese do Porto (Inventário *Em-linha*), nº de Inv. PR80.0018. Tem esculpido apenas o rosto, os braços – estes articulados - e mãos tendo da cintura para baixo uma estrutura piramidal de pequenas tábuas de madeira (roca) cobertas por um tecido branco. Usa um vestido branco debruado por uma faixa rendada.



Img. Anexos 25: *Addolorata con corona*. **Img. Anexos 26:** *Addolorata con croce*. **Img. Anexos 27:** *Addolorata (manichino)*. Todas numa campânula de vidro. Italianas. Fotografias de L. De Venuto e D. Adriano Cestari, Fasano, 1995 (in PETRAROTA, Cinzia, 2005).



Img. Anexos 28: Menino Jesus de vulto perfeito em madeira policromada e peanha em talha dourada, séc. XVIII, Igreja de Nossa da Anunciação, Viana do Alentejo, nº de Inv. VA.SA.1.006 esc. Enverga vestido e sandálias de cetim pérola, com bordados a fio metálico dourado e de seda, e aplicação de lantejoulas e vidros coloridos, datados do séc. XIX. In Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora. **Img. Anexos 29:** Menino Jesus de vulto perfeito, em madeira policromada, do séc. XVIII (?), na CMASO, doação de particular. Enverga roupa interior branca com terminações em renda, debaixo de um vestido roxo com bordado dourado e um remate em renda de bilro também dourada. Exibe um chapéu a combinar, que cobre uma peruca loura aos caracóis. **Img. Anexos 30:** Menino Jesus do Santuário de Nossa Senhora da Lapa (Sernancelhe), séc. XVIII, enverga chapéu de dois bicos, camisa branca com punhos em renda, casaco de veludo púrpura bordado a fio prateado, calções e meias a combinar. Teria ainda uma gravata branca também com renda e uma cabeleira, os quais desapareceram.



Img. Anexos 31: “Menino Jesus do Silêncio”, em cama entalhada e dourada com colchão, travesseiro e almofada de cetim branco, séc. XVIII, 14x18x38cm (altura x largura x comprimento), Palácio Nacional de Mafra (transferido em 1950 do Palácio Nacional de Queluz), nº de Inv. PNM 214. Vestido vermelho de jacquard de lhama oferecido por Isabel Yglesias de Oliveira em 2004. Traja ainda uma camisa de linho branco bordado na gola e nos punhos. Resplendor em prata. In MatrizNet. **Img. Anexos 32:** Vestidos de Imagens de Menino Jesus, todos atribuídos aos séc.s XVIII-XIX (?), no Palácio Nacional de Queluz, nºs de Inv.: PNQ 2539/2, PNQ 2539/4, PNQ 2539/3 e PNQ 2539/6. In MatrizNet.



Img. Anexos 33: Pé em prata dourada, 1910, pertencente à *Virgen del Rocío*. **Img. Anexos 34:** Coração em prata dourada, 1896, pertencente à *Virgen del Rocío*. In GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel; GALÁN CRUZ, Manuel. **Img. Anexos 35:** Anéis da Nossa Senhora (Sagrada Família) do antigo Convento da Madre de Deus de Guimarães. Note-se o anel central com abertura para melhor se adaptar aos dedos da imagem. Fotografia Manuel Correia e Xavier Antunes.



Img. Anexos 36: *Madonna con Bambino*, Museo d'Arte Sacra Beato Amato Ronconi, Saludecio (Rimini). **Img. Anexos 37:** *Madonna del Rosario*, Chiesa di San Pietro Martire, Murano (Veneza). **Img. Anexos 38:** *Madonna Vestita*, Chiesa della Natività della Beata Vergine e S. Prospero di Albinea, séc. XVIII.



Img. Anexos 39: Conjunto/Peitilho da Nossa Senhora da Conceição de Alfundão, joias dos séc.s XVIII-XX. In CARVALHO, Rui Galopim, 2010. **Img. Anexos 40:** Conjunto/Peitilho da *Nuestra Señora del Rosario* do Hospital del Pozo Santo de Sevilha, 1º terço do séc. XVIII. In MEJÍAS ÁLVAREZ, María Jesús, 2013.



Img. Anexos 41: *Rostrillo* em ouro e esmeraldas, de origem indiana. Doação de Francisco Rivera em 1680 à *Virgen de Gracia, Patrona de Carmona*. **Img. Anexos 42:** *Rostrillo* em ouro, esmeraldas e esmalte, finais do séc. XVII, *Nuestra Señora de los Remedios Coronada, Patrona de Antequera, Venerable Esclavitud de Nuestra Señora de los Remedios Coronada*. **Img. Anexos 43:** *Rostrillo* de prata e brilhantes, inícios do séc. XIX, *Virgen de Gracia, Patrona de Carmona*.



Img. Anexos 44, 45, 46: Imagens de vestir em exposição no Museu de S. Roque, Lisboa. Todas com articulações no lugar dos ombros, cotovelos e pulsos (exceto o caso da última imagem mista, com estrutura de roca e pés esculpidos).



Img. Anexos 47, 48, 49, 50, 51, 52: Vestir a *Vergine Addolorata* de Avola (Siracusa, Sicília), fotografias de 1988 (“Donne Madonne e Dee”, Riccarda Pagnozzato, 2003) in GORETTI, Paola, 2005.



Img. Anexos 53: *Dormitio Virginis*, 31x19cm (altura x largura), Abbazia di Santo Spirito, Caltanissetta. Radiografia e fotografia da imagem. Na radiografia não é perceptível a estrutura em fios de ferro e algodão, percebemos apenas as partes em cera: cabeça, mãos e pés. In Ciatti, 2005. **Img. Anexos 54:** *Madonna della Cintura*, séc. XVIII (?), *cartapesta* [papel machê] (?), Chiesa di San Vincenzo, Modena. In Lorenzini, Lorenzo, 2005.

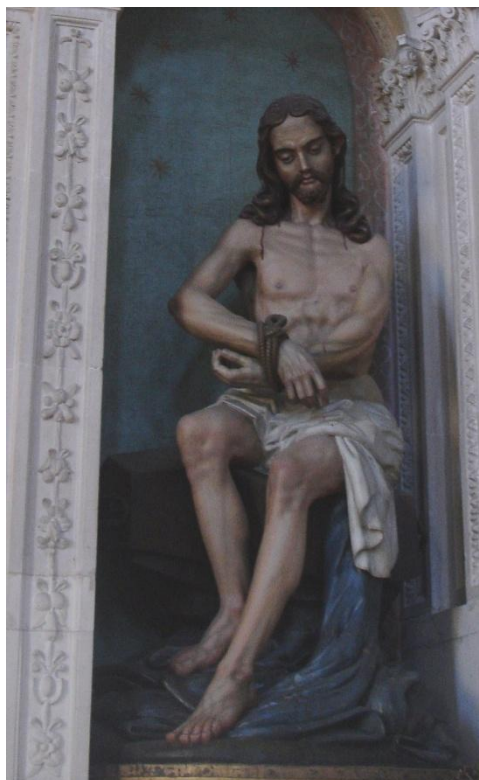
FICHAS DE INVENTÁRIO⁴⁵⁶

	Página
Ficha SCMA (Santa Casa da Misericórdia de Aveiro) 1 – <i>Ecce Homo</i>	203
Fichas F (Ordem Terceira de São Francisco)	205
Ficha F 1 – Imaculada Conceição	205
Ficha F 2 – Conjunto Nosso Senhor dos Passos e São Francisco	205
Ficha F 3 – Conjunto São Lúcio e Santa Bona	209
Ficha F 4 – Santa Rosa de Viterbo	211
Ficha F 5 – Santa Margarida de Cortona	213
Ficha F 6 – São Luís de França	215
Ficha F 7 – Santo Ivo	217
Ficha F 8 – São Roque	219
Ficha F 9 – Rainha Santa Isabel de Portugal	221
Ficha F 10 – Santa Clara de Assis	223
Ficha F 11 – Conjunto São Francisco e São Domingos	225
Ficha F 12 – Conjunto São Francisco no Monte Alverne	227
Ficha F 13 – Conjunto São Francisco a receber as Chagas	229
Ficha F 14 – Menino Jesus Salvador do Mundo	231
Fichas MA (Museu de Aveiro)	233
Ficha MA 1 – São Sérvulo	233
Ficha MA 2 – Menino Jesus Salvador do Mundo	235
Ficha MA 3 – Menino Jesus Salvador do Mundo	237
Ficha MA 4 – Menino Jesus Salvador do Mundo	238
Ficha MA 5 – Santa Joana	241
Ficha MA 6 – São Domingos	245
Ficha MA 7 – Senhor dos Passos	246
Ficha MA 8 – Senhor dos Passos	250
Ficha MA 9 – N.ª S.ª da Boa Morte	253
Ficha MA 10 – N.ª S.ª da Soledade	256
Ficha MA 11 – N.ª S.ª da Soledade	258
Ficha MA 12 – N.ª S.ª da Conceição	262
Ficha MA 13 – Torso e cabeça de imagem de roca	266
Ficha MA 14 – Tronco e pernas de imagem de vestir	267
Ficha CO (Igreja do Carmo) 1 – Senhor dos Passos	268
Fichas ISP (Irmandade do Senhor dos Passos)	269
Ficha ISP 1 – Senhor dos Passos	269
Ficha ISP 2 – N.ª S.ª da Soledade	271
Ficha VC (Igreja de N.ª S.ª da Apresentação de Vera Cruz) 1 – N.ª S.ª da Boa	273
Ficha CA (Igreja das Carmelitas) 1 – N.ª S.ª das Dores	275

⁴⁵⁶ As Fichas de Inventário MA, relativas às peças do acervo do Museu de Aveiro, tiveram em conta as fichas (2002-2002) construídas pela Dr.ª Madalena Cardoso (técnica de escultura da dita instituição). No entanto, na maioria dos casos, propomos novas classificações no campo da “Subcategoria” das Imagens, atualizando a informação por nós consultada. De facto, as Fichas de Inventário aqui apresentadas, não seguem totalmente as Normas de Inventário aconselhadas nos vários manuais publicados pelo IPM, optando-se por formulários mais simplificados, adaptados à realidade da Imaginária de Vestir e aos conhecimentos que atualmente dispomos acerca dos objetos em análise.

FICHA SCMA 1

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Janeiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA		DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA	
Instituição/Proprietário: Santa Casa da Misericórdia de Aveiro Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas Categoria: Escultura, Imaginária Subcategoria: Imagem de Vestir, de talha inteira (de vulto) Denominação: <i>Ecce Homo</i> Título: <i>Ecce Homo</i> Outras Denominações: Senhor da Cana Verde Nº de Inventário: Não verificado Nºs de Inventário Anteriores: Não verificado		Imagem de vestir de talha inteira (vulto). Saia na Procissão do Ecce Homo. Representa Cristo sentado numa base de rocha panejamentos esculpidos e pintados de azul, com as mãos amarradas, usando apenas um cendal, esperando a Crucifixão. Quando saia em procissão envergava um manto vermelho com bordados (oferecido por Francisco José Ferreira a 12 de abril de 1813), e era-lhe colocada uma coroa de espinhos, um resplendor raiado e uma “cana verde”, em prata(?).	
DIMENSÕES (CM)			
Não verificado			
AUTORIA		PRODUÇÃO	
Desconhecida		Tradicionalmente atribuído a origem inglesa (não há documentação que comprove); origem nórdica	
DATAÇÃO			
Século (s): XVI- inícios de XVII (?) Justificação da Data: características estilísticas			
CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Estado: Regular Intervenções: não verificado		Materiais e técnica: Madeira policromada com carnações	
ORIGEM		INCORPORAÇÃO	
Proveniência/Historial: Santa Casa da		Desconhecida	

Misericórdia de Aveiro

Função Inicial/Alterações: função devocional e processional (já não sei em procissão desde o séc. XIX)

LOCALIZAÇÃO

Nicho do lado da Epístola da Igreja da Santa Casa da Misericórdia (mas também já esteve colocado no lado do Evangelho).

BIBLIOGRAFIA

AMORIM, Inês - "Memória Paroquial de Aveiro de 1758" in *Boletim Municipal de Aveiro*, Publicação Semestral de Índole Cultural e Informativa, Ano XII, 1994, nºs 23-24, p. 17.

CERQUEIRA, Eduardo - "Apontamentos sobre Antigas Procissões de Aveiro" in *Aveiro e o seu Distrito*, nº 4, Dezembro de 1967, pp. 39-54.

GOMES, João Augusto Marques - *Memórias de Aveiro*, Aveiro: Tipografia Comercial, 1875, pp. 132-133.

Património Móvel – Escultura, Santa Casa da Misericórdia de Aveiro, in http://www.scmaveiro.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=2320.

OUTRAS IMAGENS



Gravura da imagem do *Ecce Homo* da SCMA e andor com a imagem em procissão.

FICHA F 1

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada

Denominação: Imaculada Conceição

Título: Nossa Senhora da Conceição

Outras Denominações: Virgem Imaculada

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem do 1º andor da antiga Procissão das Cinzas. A imagem anatomizada, com cabeça, mãos e pés (com sandálias) esculpidos completamente e pintura de carnações. Os olhos são de vidro. O cabelo castanho, esculpido, destaca-se do corpo permitindo a colocação do manto. Enverga vestido branco, de cetim de seda, com bordados dourados, verdes e azuis simétricos com ramagens florais ao fundo da veste e no remate das mangas. Sobreveste um manto azul, com bordados dourados, azuis e verdes em todo o redor, e que ata ao pescoço e um véu em tule. Está coroada e tem um nimbo pontuado por estrelas de 8 pontas, com pedras/vidros brancos e azuis. Como é habitual na iconografia da Imaculada Conceição, além de vestir azul sobre branco e estar coroada de estrelas, assenta num globo terrestre e calca uma serpente que tem na boca a maçã do pecado. Os querubins e anjinhos têm todos olhos de vidro.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas


AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): final do século XIX (?)	
Justificação da Data: características estilísticas e técnicas	
CONSERVAÇÃO	
Estado: Regular	Informação Técnica: Escultura em Madeira policromada, olhos de vidro, vestes em cetim de seda bordadas, véu em tule, coroa em prata, diadema em metal (prata?) com vidros coloridos.
Intervenções: Não verificado	
ORIGEM	
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco	Incorporação: Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.
Função Inicial/Alterações: função devocional; processional (Procissão das Cinzas) até 1969.	
LOCALIZAÇÃO	
Retábulo lateral, lado da Epístola, Igreja do antigo Convento de Santo António de Aveiro.	
OUTRAS IMAGENS	
<div></div> <div></div>	
Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014	

FICHA F 2

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada, articulada

Denominação: Conjunto escultórico: Nosso Senhor dos Passos e São Francisco

Título: Conjunto escultórico: Nosso Senhor dos Passos e São Francisco

Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagens do 2º andar da Procissão de Cinzas representando S. Francisco de Assis seguindo o Senhor dos Passos, ambos carregando uma cruz. São imagens anatomizadas e apresentam articulações no sítio dos ombros, cotovelos, ancas e joelhos. Apresentam pintura de carnações apenas na cara/pescoço, mãos e pés, zonas esculpidas totalmente – o Cristo necessita de uma peruca, têm os dois olhos de vidro. O restante corpo sintetizado está pintado de branco e dá a sugestão das formas do tronco. Apresentam também uma estrutura de suporte, presa às suas bases. Vestem roupa interior branca. As indumentárias adequam-se à tradição iconográfica de cada um: S. Francisco com o humilde hábito franciscano castanho e o Cristo com uma túnica púrpura, com delicados bordados dourados a rematarem a gola, os punhos e o fundo. Os dois estão cintados com cordas. São Francisco apresenta um diadema/nimbo simples e o Senhor dos Passos usa um resplendor (em prata?) raiado com um centro decorado com pedraria/vidros formando uma flor. Este apresenta ainda a habitual coroa de espinhos em madeira.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): finais do séc. XVIII (?)

Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas

CONSERVAÇÃO	INFORMAÇÃO TÉCNICA
<p>Estado: Regular. Os olhos de vidro estão desgastados.</p> <p>Intervenções: não apuradas.</p>	<p>Materiais e técnica: Madeira com pintura de carnações nas partes visíveis e pintura branca no restante corpo. Braços e pernas com sistemas de articulação. Sistema de suporte que começa no tronco e assenta numa base. Olhos de vidro; diadema (prata?) e resplendor em prata, este com pedraria ou vidros. Roupas brancas interiores em tecido não apurado. A túnica do Senhor dos Passos apresenta bordados em fio dourado e aplicação de lantejoulas.</p>
ORIGEM	INCORPORAÇÃO
<p>Proveniência/Historial: Capela de São Francisco, Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco</p> <p>Função Inicial/Alterações: função devocional; processional (Procissão das Cinzas) até 1969.</p>	<p>Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.</p>
LOCALIZAÇÃO	
Retábulo lateral da Capela de São Francisco, lado do Evangelho, Antigo Convento de Santo António de Aveiro.	

OUTRAS IMAGENS



Autor: cortesia de Maria do Carmo Castela Lourenço, Ministra da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro

FICHA F 3

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagens de Vestir, anatomizadas; articuladas

Denominação: Conjunto escultórico: S. Lúcio; Santa Bona e São Francisco

Título: S. Lúcio e Santa Bona

Outras Denominações: Casamento de S. Lúcio e Santa Bona; os Bem Casados

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Conjunto escultórico anatomizado, de vestir, que saía na procissão das Cinzas no 3º andar. Representa o casal abastado de Florença que deixou as riquezas terrenas e se juntou à Ordem franciscana seguindo a sua regra. O seu culto foi autorizado por Inocência XII em 1694. Todos apresentam resplendores de prata raiados com centros decorados e uma pedra/vidro vermelho ao meio. S. Francisco apresenta a sua indumentária habitual. S. Lúcio e Santa Bona estão ajoelhados e têm suportes de ferro (Santa Bona) e madeira que os seguram. Vestem todos roupa branca com pormenores bordados e rendados e indumentárias simples. Santa Bona enverga um véu em tule branco e um par de brincos ovais com pedra amarelas.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): final do séc. XIX - século XX (?); **Justificação da Data:** Características estilísticas e técnicas

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Intervenções: não verificado

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria e técnica: esculturas em madeira policromada, olhos de vidro, resplendores de prata, roupa branca em tecido não apurado, vestes exteriores de tecidos não apurados (?).

ORIGEM

Proveniência/História: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco

Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969, atualmente musealizado

INCORPORAÇÃO

Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.

LOCALIZAÇÃO

Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.

OUTRAS IMAGENS



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

FICHA F 4

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada; articulada

Denominação: Santa Rosa de Viterbo

Título: Santa Rosa de Viterbo


Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem que saía no 4º andor na Procissão das Cinzas. Rosa de Viterbo vestiu o hábito de Terceira franciscana após uma aparição da Virgem. Pregava às massas com eloquência segurando sempre um crucifixo. Foi açoitada, proscrita, exilada e os bens da sua família confiscados por contrariar o Imperador Frederico II da Alemanha. Morreu em 1256 e foi canonizada por Clemente IV. Esta imagem é de talha completa, com articulações nos braços. Segura um crucifixo na mão esquerda para o qual aponta com a direita. Tem olhos de vidro e o cabelo esculpido, e carnações na cara, mãos e pés. Estes têm sandálias esculpidas e pintadas. Veste roupa branca com acabamentos de renda e bordados na gola, punhos e bainhas dos saíotes. Sobreveste vestido simples e largo rosa seco e manto carmesim que ata ao pescoço, e ainda um véu em tule e renda. Coroadada com um

		resplendor raiado em prata, dourada no centro.
DIMENSÕES (CM)		
Não verificadas		
AUTORIA		PRODUÇÃO
Desconhecida		Portuguesa (?)
DATAÇÃO		
Século (s): fim do século XIX – início do século XX (?)		
Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas		
CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA
Estado: Regular		Materiais e técnica: Madeira policromada, olhos de vidro, resplendor de prata (dourada no centro), roupa branca em tecido não apurado, com bordados e renda, vestido em veludo, manto de tecido não apurado, véu em tule e renda.
Intervenções: não verificado		
ORIGEM		INCORPORAÇÃO
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco		Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.
Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969; atualmente musealizada		
LOCALIZAÇÃO		
Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.		
OUTRAS IMAGENS		
		
Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014		

FICHA F 5

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, mista (com roca e adição de pés); articulada

Denominação: Santa Margarida de Cortona

Título: Santa Margarida de Cortona

Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

la no 5º andar na Procissão das Cinzas. Margarida (natural de Alviano) deixou uma vida de libertinagem para tomar o hábito das Terceiras Franciscanas na cidade de Cortona. Diz-se que trocou a vida devassa pela austeridade, cortando o cabelo e vestindo-se de burel, descalça e com uma corda ao pescoço indo para a porta dos templos pedindo perdão pela vida anterior. Esta sua imagem tem estrutura de roca, à qual se adicionam pés esculpidos descalços; com articulações nos braços. Apresenta carnações na cara/pescoço, mãos e pés. Tem olhos de vidro e cabeleira castanha natural. Veste roupa branca com bordados no saiote e punhos, vestido simples rosa cintado com corda, manto carmesim que ata ao pescoço, uma gola branca em renda e um véu em renda. Segura um crucifixo na mão esquerda e uma caveira na direita. Coroada com um resplendor de prata, dourada e com um vidro/gema (?) ao centro.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO	
Século (s): século XVIII (?)	
Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas	
CONSERVAÇÃO	INFORMAÇÃO TÉCNICA
Estado: Mau: estrutura de roca parcialmente partida, as ripas estão seguras por fita cola Intervenções: não verificadas	Materiais e técnica: Madeira policromada com pintura de carnações nas zonas visíveis, olhos de vidro, cabeloira natural, resplendor de prata (dourada no centro e com um vidro/gema?), roupa branca em tecido não apurado, vestido e manto de tecido não apurado.
ORIGEM	INCORPORAÇÃO
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969; atualmente musealizada	Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.
LOCALIZAÇÃO	
Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.	
OUTRAS IMAGENS	
  	
Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014	

FICHA F 6

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, de talha inteira (de vulto)

Denominação: São Luís, Rei de França

Título: São Luís, Rei de França

Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Saia no 6º andor da Procissão das Cinzas. Sucessor de Luís VIII, subiu ao trono francês em 1226 tornando-se Luís IX. Tomou parte da Cruzada em 1248 enquanto a sua mãe, Branca de Castela, governava o reino. Regressou a Paris aquando a morte da mãe. Em 1270 voltou às Cruzadas, morrendo devido a um surto de Peste que o tomou e ao seu exército. Canonizado por Bonifácio VIII. Aqui encontra-se totalmente talhado, excetuando o cabelo que é peruca natural. Enverga um manto real de forro branco e exterior em veludo vermelho, uma gola de algodão branco, uma corda à cintura e uma cruz ao pescoço. Na mão direita segura uma lança e na esquerda três cravos. Na cabeça tem coroa de espinhos. Originalmente os cravos estavam aos pés, na mão esquerda segurava a coroa de espinhos e na cabeça envergava um resplendor raiado.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas


AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): séc. XVIII (?)	
Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas	
CONSERVAÇÃO	INFORMAÇÃO TÉCNICA
Estado: Regular; nota-se retoque recente nas mãos	Materiais e técnica: Madeira policromada, estofada e dourada; manto de veludo e gola de algodão; cabeleira natural
Intervenções: Não apurado	
ORIGEM	INCORPORAÇÃO
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco	Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.
Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969; atualmente musealizada	
LOCALIZAÇÃO	
Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.	
OUTRAS IMAGENS	
	
Fotografia: 15 de Fevereiro de 1956	
Aveiro e Cultura, Arquivo Digital: http://www.prof2000.pt/users/secjeste/arkidigi/Aveiro06.htm	

FICHA F 7

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Escultura de Vestir, anatomizada articulada

Denominação: Santo Ivo

Título: Santo Ivo

Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Processionava nas Cinzas em 7º lugar. Veste-se com capa e capelo de doutor porque cursou Direito e Teologia nas Universidades de Paris e Orleães. Foi padre, distinguindo-se pela austeridade em que vivia e pelas obras de caridade que praticava, tornando-se conhecido como o “advogado dos pobres”. Tomou o hábito franciscano e foi canonizado por Clemente VI.

É uma escultura anatomizada, com pintura de carnações nas partes visíveis, articulada nos braços, com olhos de vidro. Sob a capa e a batina tem um conjunto de roupa branca e calças às riscas cinza que abrem lateralmente. Calça sapatos de couro com aplicações metálicas e de tecido em cima. Tanto as calças como os sapatos nos remetem para indumentária masculina ainda do fim do século XIX. Segura na mão esquerda o livro da Regra da Ordem Terceira franciscana.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): final do século XIX – início do século XX (?)	
Justificação da Data: Características estilísticas (escultura e vestes) e técnicas	
CONSERVAÇÃO	INFORMAÇÃO TÉCNICA
Estado: Regular Intervenções: Não verificado	Materiais e técnica: Madeira policromada, olhos de vidro, resplendor de prata (dourada ao centro); vestes de tecido não apurado; sapatos de couro com aplicação metálica e de tecido.
ORIGEM	INCORPORAÇÃO
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969; atualmente musealizada	Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.
LOCALIZAÇÃO	
Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.	
OUTRAS IMAGENS	
   	
Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014	

FICHA F 8

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada, articulada
Denominação: São Roque
Título: São Roque
Outras Denominações:
Nº de Inventário: sem número
Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Saía na procissão das Cinzas no 8º andor. De Montpellier, distribuiu todos os seus bens pelos pobres e tornou-se peregrino. Em Itália foi enfermeiro dos assolados pela peste, a qual também contraiu, o que o obrigou a isolar-se num ermo. Tendo sobrevivido, com a ajuda de um cão que lhe levava comida, voltou a Montpellier, mas como estava desfigurado ninguém o conheceu e foi preso porque tomado por espião. Assim ficou até à morte em 1327. Foi canonizado por Urbano VIII. É assim vestido de romeiro, traz um bordão e é acompanhado por um cão. Subveste uma camisa branca. Aqui é coroado por um resplendor em prata dourada. Apresenta pintura de carnações nas partes visíveis.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): final do século XIX – início do século XX (?)

Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas

CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Estado: Regular Intervenções: Não verificado		Materiais e técnica: Madeira policromada, olhos de vidro, resplendor de prata dourada, calções e capa de tecido não apurado, sobrecapa em veludo com bordados dourados.	
ORIGEM		INCORPORAÇÃO	
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco Função Inicial/Alterações: função devocional; processional (Procissão das Cinzas) até 1969		Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.	
LOCALIZAÇÃO			
Retábulo Lateral da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, lado do Evangelho, Antigo Convento de Santo António de Aveiro			
OUTRAS IMAGENS			
			
Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014			

Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

FICHA F 9

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada, articulada

Denominação: Rainha Santa Isabel de Portugal

Título: Rainha Santa Isabel de Portugal (de Aragão)





Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Saía na procissão das Cinzas no 9º andar. Rainha de Portugal por casamento com D. Dinis. Conhecida pelas suas obras de caridade, por ter um papel conciliador nos assuntos do governo., foi fundadora do Convento de Santa Clara em Coimbra, tomando aí o hábito de clarissa. Beatificada por Leão X em 1516 e canonizada por Urbano VIII em 1625. Aqui é uma imagem anatomizada, com articulações nos braços, com cabeloira natura, pintura de carnações na cara/pescoço, mãos e pés/até aos joelhos. Veste roupa branca, uma saia bege em seda, remata com bordados que lembram gregas, vestido e manto de veludo castanho – estes com bordados dourados de ramagens simétricas e com uma representação de coroas de cada lado no manto – e véu em tule rendado. Segura um lenço branco. É coroada com

		um resplendor prateado. Enverga ainda brincos e um cordão com crucifixo.
DIMENSÕES (CM)		
Não verificadas		
AUTORIA		PRODUÇÃO
Desconhecida		Portuguesa (?)
DATAÇÃO		
Século (s): séc. XIX (?)		
Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas		
CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA
Estado: Regular		Materiais e técnica: Madeira policromada, olhos de vidro, resplendor de prata, vestes exteriores e sapatos em veludo bordado, roupas brancas em em tecido não apurado, véu em tule rendado.
Intervenções: Não verificado		
ORIGEM		INCORPORAÇÃO
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco		Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.
Função Inicial/Alterações: função devocional; processional (Procissão das Cinzas) até 1969		
LOCALIZAÇÃO		
Numa peanha na passagem da Capela da Ordem Terceira de São Francisco para a Igreja de Santo António, Antigo Convento de Santo António de Aveiro.		
OUTRAS IMAGENS		
<div></div>		
Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014		

FICHA F 10

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada, articulada

Denominação: Santa Clara de Assis

Título: Santa Clara de Assis

Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Saia na Procissão das Cinzas no 10º andar. Foi a grande seguidora da obra S. Francisco de Assis e a fundadora da ordem feminina franciscana, recusando a sua posição nobre e a sua riqueza. Foi canonizada por Alexandre IV dois anos após a sua morte em 1293. Aqui veste um hábito castanho (que não o original preto de clarissa que antes envergava) e a touca branca. Subveste um conjunto de roupa branca que inclui ceroulas e saio. É anatomizada (com formas bastante femininas) com articulações nos braços, sem cabeleira, com olhos de vidro, pintura de carnações na cara e pés (com sandálias esculpidas e pintadas). O restante corpo foi pintado em cor da pele, cremos que em época recente desvirtuando a policromia original das mãos. Na mão esquerda segura um báculo de abadessa e na direita uma custódia. É coroada por um resplendor raiado em prata, dourado no centro e com uma pedra/vidro (?) vermelho ao meio.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): século séc. XIX (?)

Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas

CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Estado: apresenta fita cola nos braços Intervenções: não apurado, retoques na policromia do corpo, mãos e cara		Materiais e técnica: madeira policromada, olhos de vidro, resplendor em prata dourada com vidro/pedra ?, vestes exteriores em tecido não apurado, conjunto de roupa branca em tecido não apurado.	
ORIGEM		INCORPORAÇÃO	
Proveniência/Historial: Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969; atualmente musealizada		Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.	
LOCALIZAÇÃO			
Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.			
OUTRAS IMAGENS			



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014



Autor: cortesia de Maria do Carmo Castela Lourenço, Ministra da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro

FICHA F 11

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagens de Vestir, mistas (com roca e pés esculpidos), articuladas

Denominação: Conjunto Escultórico São Francisco e São Domingos

Título: São Francisco e São Domingos

Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Conjunto São Francisco e São Domingos, fundadores das Ordens mendicantes, franciscana e dominicana, saiam em procissão no 11º andar, o dos “santos patriarcas”. São os dois imagens de vestir mistas visto que têm uma estrutura de roca, mas a esta foram adicionados pés. S. Francisco está descalço, S. Domingos com meias e sapatos de couro. Cada um veste o hábito da sua ordem e ambos têm diademas simples. S. Francisco segura o Crucifixo e S. Domingos o bordão – este é acompanhado pelo seu atributo, o cão e segura um rosário (que a Virgem lhe terá dado). Ambos subvestem roupa branca. Têm pintura de carnações nas partes visíveis: cara, mãos e pés (nestes excetua-se S. Domingos). S. Domingos apresenta na fronte uma estrela de oito pontas com pedras brancas incrustadas.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): finais do séc. XVIII (?)

Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Intervenções: não apurado; parecem ter policromia recente, nomeadamente nas mãos; têm fita-cola em diversas zonas não visíveis

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: Madeira policromada com carnações nas zonas visíveis; roupa branca em tecido não apurado; vestes exteriores em tecidos não apurados; diademas em metal (prata?); estrela de S. Domingos com cristais de rocha (?); bordão em metal (?)

ORIGEM	INCORPORAÇÃO
<p>Proveniência/História: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco</p> <p>Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969; atualmente musealizadas</p>	<p>Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.</p>
LOCALIZAÇÃO	
<p>Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.</p>	
OUTRAS IMAGENS	
	
<p>Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014</p>	
	
<p>Autor/Data: cortesia de Maria do Carmo Castela Lourenço, Ministra da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro</p>	

FICHA F 12

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: São Francisco – Imagem de Vestir, mista, articulada; Cristo Crucificado – de talha inteira

Denominação: Conjunto Escultórico São Francisco no Monte Alverne

Título: São Francisco no Monte Alverne

Outras Denominações:

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Conjunto do 12º andar da Procissão das Cinzas. Representa a visão de S. Francisco em Alverne, quando este tem uma visão em que o Cristo Crucificado desprega o braço direito da cruz e o abraça. A imagem de S. Francisco é mista, apresenta corpo anatomizado, no entanto tem ripas dos joelhos para cima. Apresenta pintura de carnações na cara, mãos e pés descalços, assentes sobre um globo estrelado. Veste roupa branca e hábito franciscano.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): séc. XVIII (?)	
Justificação da Data: Características estilísticas e técnicas	
CONSERVAÇÃO	
Estado: Regular	INFORMAÇÃO TÉCNICA Materiais e técnica: madeira policromada nas zonas visíveis; roupa interior branca em tecido não apurado; hábito de tecido não apurado.
Intervenções: não verificado	
ORIGEM	
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco	INCORPORAÇÃO Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.
Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969; atualmente musealizada	
LOCALIZAÇÃO	
Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.	
OUTRAS IMAGENS	
	
	
	
Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014	

FICHA F 13

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: São Francisco - Imagem de Vestir, mista (com estrutura de roca e pés esculpidos), articulada; Cristo Crucificado – de talha inteira (vulto)

Denominação: Conjunto Escultórico São Francisco a receber as Chagas

Título: São Francisco a receber as Chagas

Outras Denominações: A Estigmatização de São Francisco

Nº de Inventário: sem número

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Último andor da Procissão das Cinzas. Representa a Estigmatização de S. Francisco em Alverne. A imagem de S. Francisco, encontra-se em posição ajoelhada e é constituída por uma estrutura de roca, à qual se adicionaram pés esculpidos, ficando assim uma imagem mista. Apresenta policromia de carnações nas zonas visíveis. Veste roupa branca e hábito franciscano. Enverga diadema simples em metal. Na zona das chagas tem pregos para se prenderem os fios vermelhos da estigmatização.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): finais do séc. XVIII (?) – a cara parece ser mais recente que as restantes da coleção, atribuídas ao século XVIII

Justificação da Data: características estilísticas e técnicas

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Intervenções: não apurado; a cabeça de S. Francisco parece ter sido repintada (?)

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: madeira policromada; roupa branca em tecido não apurado; hábito de tecido não apurado; corda

ORIGEM

Proveniência/História: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco

INCORPORAÇÃO

Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a

Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (Procissão das Cinzas) até 1969; atualmente musealizada	anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana
LOCALIZAÇÃO	
Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.	
OUTRAS IMAGENS	
<div data-bbox="264 461 882 1032">  </div> <div data-bbox="930 461 1366 1032">  </div>	
Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014	

FICHA F 14

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Fevereiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: ao cuidado da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro (Igreja de Santo António e Capela de São Francisco do Antigo Convento da Ordem Terceira de São Francisco)
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, de talha inteira (de vulto)
Denominação: Menino Jesus Salvador do Mundo
Título: Menino Jesus Salvador do Mundo
Outras Denominações: Menino Jesus de Praga
Nº de Inventário: sem número
Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem do Menino Jesus Salvador do Mundo, de talha inteira, envergando vestido de cetim de seda, com bordados dourados de ornatos florais e ramagens simétricas na parte da saia, do peito e com renda em fio dourado junto à bainha e no extremo das mangas. O vestido é cintado com bordados semelhantes. Calça sandálias bordadas em muito mau estado. Inserido numa campânula de vidro. Quando o Menino, tem a mão direita levantada, em gesto de pregar - o qual é habitualmente compreendido como a abençoar -, e com a esquerda segura - o mais comum - um globo ou esfera do mundo, representa a sua soberania no Universo (aqui já não tem tais atributos). Também aparece por vezes segurando os Evangelhos, uma pomba ou outra ave, ou um cacho de uvas. Esta representação tornou-se muito habitual no século XVII. No seio dos franciscanos aveirenses denomina-se esta imagem como Menino Jesus de Praga, invocação originária de uma imagem milagrosa de Praga (República Checa) cuja fama e veneração se espalharam pelo mundo.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Desconhecida

DATAÇÃO

Século (s): século XVIII (?)

Justificação da Data: Características estilísticas

CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Estado: Bom Intervenções: não verificado		Materiais e técnica: madeira policromada com pintura de carnações; olhos de vidro; vestido e cinto em cetim de seda; gola e punhos em tecido branco; resplendor de prata com pedra/vidro de tom rosa ao centro	
OBJETOS RELACIONADOS			
Sem número de Inventário. Várias peças brancas: camisa com remates bordados (em cima uma sandália bege bordada a dourado e castanho e um sapatinho com bordado e duas pérolas – ambos com orifício para que o Menino assentasse numa peanha -, e um cinto com bordados dourados e castanhos e lantejoulas); fraldinha com botão; duas ceroulas com remates bordados.			
			
			
ORIGEM		INCORPORAÇÃO	
Proveniência/Historial: Antigo Convento de Santo António, Ordem Terceira de São Francisco Função Inicial/Alterações: função devocional; atualmente musealizada		Extinção das Ordens Religiosas masculinas em 1834: a Igreja de Santo António (e a anexa de S. Francisco) é cedida à Ordem Franciscana.	
LOCALIZAÇÃO			
Anexo da Capela da Ordem Terceira de São Francisco, Antigo Convento de Santo António de Aveiro – núcleo museológico dos franciscanos aveirenses.			

FICHA MA 1

IMAGEM



Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA		DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA	
Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas Categoria: Escultura, Imaginária Subcategoria: Imagem de Vestir, de vestes sintetizadas Denominação: São Sérvulo Título: São Sérvulo Nº de Inventário: 324/B Nºs de Inventário Anteriores: 21, sala B (Inventário de 1922), 91/119 (Inventário de 1942)		Em Reserva, apresenta-se deitado numa cama (porque é um santo paralítico) e inserido numa maquina/oratório envidraçado. Trata-se de uma imagem de vestir com a sintetização das vestes policromadas a azul – e mangas de camisa com pregueados rígidos, pintadas de branco. Tem pintura de carnações na cara/pescoço, mãos e parte inferior das pernas.	
DIMENSÕES (CM)			
7,7x15,4x39,2 (altura x largura x comprimento)			
AUTORIA		PRODUÇÃO	
Desconhecida.		Portuguesa (?)	
DATAÇÃO			
Século (s): finais do séc. XVIII – inícios do século XIX (?) Justificação: Características estilísticas e técnicas			
CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Estado: Bom Especificações: a cama foi colada a 23/1/2002		Materiais e técnica: escultura em madeira com pintura de carnações nas partes visíveis (quando com vestes), policromia azul no tronco e coxas, e branca nos braços	

OBJETOS RELACIONADOS	
 <p>Cama de S. Sérvulo, nº Inv. 324 a/B Dimensões: 24,7 x 45,3 x 19,8 (altura x largura x comprimento) Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso</p>	 <p>Colete de S. Sérvulo, nº Inv. 366/C Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso</p>
<p>ORIGEM Proveniência/Historial: proveniente do Convento de São João Evangelista (Ordem Carmelita, ramo feminino) de Aveiro Função Inicial/Alterações: devocional, hoje objeto musealizado, em Reserva</p>	<p>INCORPORAÇÃO Data de Incorporação: 1911-1912 (?) Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal Descrição: Extinção do Convento de São João Evangelista em 1879 por morte da última freira; nacionalização dos seus bens; criação legal do Museu Regional de Aveiro em 1912</p>
<p>LOCALIZAÇÃO Reserva do 2º andar (escultura de madeira, mobiliário e pintura) do Museu de Aveiro.</p>	

FICHA MA 2

IMAGEM

Fotografia: *MatrizNet*, Museu de Aveiro

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro**Super-categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas**Categoria:** Escultura, Imaginária**Subcategoria:** Imagem de Vestir, de talha inteira (de vulto)**Denominação:** Menino Jesus Salvador do Mundo**Título:** Menino Jesus Jesus Salvador do Mundo**Outras Denominações:** Menino Jesus de Presépio (ver OBSERVAÇÕES abaixo)**Nº de Inventário:** 71/B**Nºs de Inventário Anteriores:** 117, p. 15 (Inventário de 1922), 289/227 (Inventário de 1942) e 556 (Cadastro).

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

A imagem do Menino de vulto, com pintura de carnações, mostra os braços semi-erguidos. A mão direita em gesto de pregação, habitualmente tido como de bênção. Não outra mão seguraria um globo. Esta iconografia representa Jesus como o Salvador e Soberano do Mundo. Tem furos nos pés para poder assentar numa peanha e olhos de vidro (um deles metido para dentro). O vestido é de seda e sob este tem uma saia branca com renda. Encontra-se em muito mau estado.

DIMENSÕES (CM)

46,5x21x9cm (altura x largura x profundidade)

AUTORIA

Desconhecida.

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): XVII-XVIII (?)

CONSERVAÇÃO

Estado: Muito mau**Especificações:** Dedos das mãos e dos pés partidos; olho de vidro metido para dentro; vestes em muito mau estado (8/10/1997)**Intervenções:** 18 de Setembro de 1997

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e Técnica: madeira policromada, olhos de vidro; vestido de seda (descrito abaixo); saia de algodão com rendas

OBJETOS RELACIONADOS

Vestido, de nº de inventário 158/C**Materiais:** seda, bordado em fio de seda polícromo, lantejoulas e fio laminado dourado, galões em fio de seda frouxa, fio laminado e lâmina dourados, forro de linho

Datação/Autoria: séc. XIX (?)/ autor desconhecido

Dimensões: 66,5x100cm (altura x largura)

Descrição: Vestido de seda branca bordada com fio de sedas polícromas, com corpinho (forrado em linho branco) com macho central e pregas laterais que se prolongam abaixo do corte da cintura, decote redondo (rematado por um fino galão dourado) e mangas compridas rematadas por galão dourado (com motivos rendados concheados), aperta atrás com colchetes. O tecido base é em tafetá de seda branca com pequenos ramos lavrados. A parte inferior do vestido está decorada com uma barra de motivos florais em tons de verde, castanho, rosa, branco e laranja, e é constituída por uma ramagem de flores que se desenvolve horizontalmente. Abaixo vê-se uma ramagem mais simples a formar uma grinalda ao redor da peça. Por todo o vestido vemos igualmente pequenos ramos floridos bordados.



Fotografias e Informação: disponíveis no *MatrizNet*, pesquisa orientada por “Museu de Aveiro”

ORIGEM

Proveniência/Historial: Convento da Madre de Deus de Sá, Aveiro

Função Inicial/Alterações: função devocional; hoje objeto musealizado (em Reserva)

INCORPORAÇÃO

Data de Incorporação: 1911-1912 (?)

Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal

Descrição: Extinção e demolição do Convento da Madre de Deus de Sá em 1885 por altura da morte da última freira; nacionalização dos seus bens – as suas alaias são distribuídas por várias igrejas e instituições; criação legal do Museu Regional de Aveiro em 1912.

LOCALIZAÇÃO

Reserva do 2º andar (escultura de madeira, mobiliário e pintura) do Museu de Aveiro.

BIBLIOGRAFIA

ROCHA, Hugo Calão - *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro: dos objetos às devoções. Um espólio do Museu de Aveiro*, Relatório de Estágio/Mestrado em História e Património, apresentado à FLUP sob orientação de Inês Amorim e Madalena Costa, Porto, 2009.

OBSERVAÇÕES



É possível que tenha feito parte de um conjunto escultórico do Presépio/Sagrada Família anteriormente pertença do Convento da Madre de Deus de Sá (?) e atualmente na Igreja de S. Miguel de Fermelã (sem número de inventário), também datado de entre os séc.s XVII-XVIII.

Imagem: Virgem e S. José, Ig. de S. Miguel de Fermelã in *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro: dos objetos às devoções. Um espólio do Museu de Aveiro*. **Autor/Data:** Hugo Calão Rocha, 2009

FICHA MA 3

IMAGEM



Fotografias: Matriz, Museu de Aveiro, cedidas por Madalena Cardoso

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, de talha inteira (de vulto)
Denominação: Menino Jesus Salvador do Mundo
Título: Menino Jesus Salvador do Mundo
Outras Denominações:
Nº de Inventário: 70/B
Nºs de Inventário Anteriores: 282/658 (Inventário de 1942); 555 (Cadastro)

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem de vestir representando o Menino Jesus Salvador do Mundo, com os dedos da mão direita em gesto de pregação, ou como se habitualmente refere em gesto de bênção. Na outra mão estaria a segurar um globo. Tem pintura de carnações e cabelo dourado. Assente numa peanha. O vestido em seda com remates em renda na saia, gola e mangas, encontra-se em muito mau estado.

DIMENSÕES (CM)

Imagem: 42x9x15cm (altura x largura x profundidade); Peanha: 12x8x23cm (altura x largura x profundidade)

AUTORIA

Desconhecida.

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): XVIII (?)

CONSERVAÇÃO

Estado: regular
Especificações: o indicador da mão esquerda está partido; o vestido de seda tem a parte inferior rasgada; **Data:** 16/01/2002

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: escultura com pintura de carnações e cabelo dourado; peanha de madeira pintada, estofada e dourada; vestido de seda e renda

ORIGEM

Proveniência/Historial: proveniente do Convento de São João Evangelista de Aveiro
Função Inicial/Alterações: função devocional; hoje objecto musealizado (em Reserva)

INCORPORAÇÃO

Data de Incorporação: 1911-1912(?)
Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal
Descrição: Extinção do Convento de São João Evangelista em 1879 por morte da última freira; nacionalização dos seus bens; criação legal do Museu Regional de Aveiro em 1912

LOCALIZAÇÃO

Reserva do 2º andar (escultura de madeira, mobiliário e pintura) do Museu de Aveiro.

FICHA MA 4





IMAGEM



Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA		DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA
Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas Categoria: Escultura, Imaginária Subcategoria: Imagem de vestir, de talha inteira (de vulto) Denominação: Menino Jesus Salvador do Mundo Título: Menino Jesus Salvador do Mundo Outras Denominações: Nº de Inventário: 268/B Nºs de Inventário Anteriores: não tem		O Menino Jesus apresenta-se de pé, com mão direita em gesto de pregar ou como habitualmente se diz, de abençoar, e com um globo na mão esquerda, representando-se assim o Soberano do Universo. Está assente sobre uma peanha constituída por uma dupla base, dourada, e sobreposta de almofada pintada de vermelho. Apresenta pintura das carnações. O seu vestido é de seda com bordados de motivos florais, gola de renda, rematado em baixo com renda dourada, e cinto pérola, com aplicações de dourado velho. Os pés calçam-se com meias em <i>crochet</i> brancas e sandálias a combinar com o vestido.
DIMENSÕES (CM)		
Imagem: 21,5cm (altura); Peanha: 11,5x16cm (altura x largura)		
AUTORIA		PRODUÇÃO
Desconhecida		Portuguesa (?)
DATAÇÃO		
Século (s): XVIII (?)		
CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA
Estado: Regular Especificações: falta o indicador da mão esquerda Data: 8/10/2001		Materiais e técnica: madeira com pintura de carnações; peanha pintada e dourada

OBJETOS RELACIONADOS	
	<p>Nº de Inventário 11/C Vestido, séc. XIX, em seda com renda dourada nos remates e renda em seda na gola e punhos.</p> <p>Fotografia: MatrizNet (Museu de Aveiro)</p>
	<p>Nº de Inventário 11a/C Vestido, séc. XIX, em seda com bordados dourados e lantejoulas douradas.</p> <p>Fotografia: MatrizNet (Museu de Aveiro)</p>
	<p>Nº de Inventário 11b/C Vestido, séc. XIX, em seda com renda dourada nos remates da gola, saia e punhos.</p> <p>Fotografia: MatrizNet (Museu de Aveiro)</p>
	<p>Nº de Inventário 11e/C Vestido, séc. XIX, em seda bordada com fio dourado e com aplicação de lantejoulas douradas.</p> <p>Fotografia: MatrizNet (Museu de Aveiro)</p>

		<p>Nº de Inventário 11g/C Combinação/Camisa, séc. XIX, em linho.</p> <p>Fotografia: MatrizNet (Museu de Aveiro)</p>
 		<p>Nºs de Inventário 11d/C e 11f/C Dois saíotes em linho, séc. XIX.</p> <p>Fotografia: MatrizNet (Museu de Aveiro)</p>
		<p>Nº de Inventário 11h/C Par de meias e sandálias, séc. XIX. Meias em algodão, sandálias em cartão revestidas com seda e com bordados dourados.</p> <p>Fotografia: MatrizNet (Museu de Aveiro)</p>
ORIGEM		INCORPORAÇÃO
<p>Proveniência/Historial: (todos os objetos referidos) Adquiridos em 1989. Pertenceram ao padre Bruno Teles, de Aveiro, que os legou ao padre que lhe sucedeu, o qual os deixou em testamento a Manuel da Silva Cravo, de Aveiro. Este deixou-os à esposa de Aristides Maia Carvalho, da Gafanha da Nazaré (Ílhavo), que os vendeu ao Museu de Aveiro em Setembro de 1989 por 90.000\$.</p> <p>Função Inicial/Alterações: devocional, hoje musealizados (em Reserva)</p>		<p>Data de Incorporação: setembro de 1989</p> <p>Modo de Incorporação: adquirida por compra</p>
LOCALIZAÇÃO		
Reserva do 2º andar, de têxteis.		

FICHA MA 5

IMAGEM



Fotografias: Museu de Aveiro, Maio de 2012; Postal antigo; *MatrizNet* (Museu de Aveiro)

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro, ao cuidado da Irmandade de Santa Joana
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, mista (com roca e aplicação de pés), articulada
Denominação: Santa Joana
Título: Santa Joana
Outras Denominações: Princesa Santa Joana; Infanta Santa Joana
Nº de Inventário: 329/B
Nºs de Inventário Anteriores: 44 (1874); 44 (1877); 138 (1888); 145 (1942)

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem mista, com estrutura de roca e aplicação de pés esculpidos, representando Santa Joana. Segura com as mãos o crucifixo e está coroada de espinhos, visto serem estes os seus atributos. Tem ainda um resplendor. As vestes que enverga atualmente são recentes e substituem as anteriores do século XVIII, hoje em reserva. Veste assim hábito dominicano simples e subveste roupa interior branca. Tem pintura de carnações apenas nas partes visíveis, cara e mãos, sem cabelo, com olhos de vidro. Tem articulações nos braços. A sua estrutura de roca está revestida com tela (ou casquinho) bege, mas tem uma abertura atrás. Os pés não tem policromia visto que são calçados com meias e sapatos.

DIMENSÕES (CM)

186x62x72cm (altura x largura x profundidade)

AUTORIA

Oficina italiana

PRODUÇÃO

Oficina/Fabricante: oficina italiana
Local de Execução: Roma (Itália)
Escola/Estilo/Movimento: trabalho italiano

DATAÇÃO

Século (s): XVIII

CONSERVAÇÃO

Estado: Bom (**Data:** 3/7/2001)
Intervenções: década de 1980, durante a direcção de Clementina Quaresma

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e Técnica: imagem de madeira com pintura de carnações nas partes visíveis; estrutura de roca revestida com tela encolada ou

casquinha; coroa de espinhos e resplendor de prata

OBJETOS RELACIONADOS



Coroa de espinhos em prata, 109/D, séc.s XIX-XX, da autoria de Joaquim Maria da Costa Serra (?); resplendor em prata, 108/D, séc. XIX; crucifixo de Santa Joana em madeira, séc. XVIII.



Capa de Santa Joana, 82/C, séc. XVIII, em seda bordada com fio dourado e com lantejoulas douradas; vestido, 82a/C, séc. XVIII, em cetim de seda branca com bordados a fio laminado dourado e lantejoulas douradas.



Escapulário, 82b/C, séc. XVIII, cetim de seda branco com bordados dourados e lantejoulas douradas; mangas do vestido, 82c/C, séc. XVIII, cetim de seda branca com bordados dourados e lantejoulas douradas; combinação, 82i/C, séc. XX, em linho.



Saiote, 82j/C, séc. XX, em linho; Meias, 82h/C, séc.s XVIII-XIX, em algodão; sapatos, 82e/C, séc. XVIII, em cetim de seda branca, com bordados dourados, vidrilhos brancos e lantejoulas douradas.

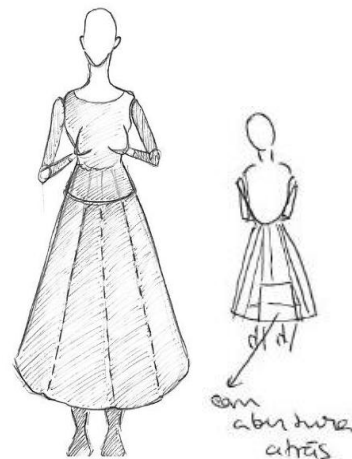
Fotografias: MatrizNet (Museu de Aveiro)

ORIGEM	INCORPORAÇÃO
<p>Historial: proveniente do Convento de Jesus de Aveiro, esteve em exposição na chamada Sala de Lavor, cela onde a Princesa Santa Joana terá falecido estando agora em exposição permanente (excepto durante as celebrações de Santa Joana) na sala da Iconografia de Santa Joana</p> <p>Função Inicial/Alterações: processional, devocional; hoje é um objecto musealizado, mas conserva funções processionais.</p> <p>Foi propriedade da Real Irmandade de Santa Joana no séc. XIX, encarregue desde então da organização da procissão da Santa Joana no dia 12 de Maio, que anualmente continua nos nossos dias.</p>	<p>Data de Incorporação: 1911-1912 (?)</p> <p>Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal</p> <p>Descrição: extinção do Convento de Jesus de Aveiro com a morte da última freira em 1874; criação da Real Irmandade de Santa Joana em 1877 – os bens do Convento de Jesus passam para a sua posse; classificação do mesmo Convento como Monumento de Interesse Nacional (1910) – os bens passam para o Estado; criação legal do Museu de Aveiro no edifício do antigo Convento de Jesus em 1912.</p>
LOCALIZAÇÃO	
Em exposição permanente na Sala 1, “Iconografia da Princesa Santa Joana” (1º andar), exceto quando sai em procissão e é adorada em peregrinação na Igreja do Convento.	
BIBLIOGRAFIA	
<p>MELO, Cláudia Pinho e (coord.) - <i>Museu de Aveiro: Ourivesaria</i>, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado].</p> <p>LOUDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - <i>Apointamentos Históricas: Notas sobre o Mosteiro de Jesus</i>, volume 4, policopiado [?], Biblioteca do Museu de Aveiro.</p> <p>SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - <i>Mosteiro de Jesus de Aveiro</i>, vol.s I/1, I/2, I/3 e II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963, 1967.</p>	

OUTRAS IMAGENS



Fotografias MatrizNet (Museu de Aveiro)



Postal de “Aveiro – Procissão da Princesa Santa Joana”, preto e branco, pintado a cores; **Fotografia:** Maio de 2012 (saída em procissão da imagem de Santa Joana. Arquivo Fotográfico do Museu de Aveiro. **Desenho** Diana Pereira (o segundo mostra a imagem vista de trás, com abertura na estrutura de roca revestida).

FICHA MA 6

IMAGEM



Fotografias: MatrizNet, Museu de Aveiro

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro, ao cuidado da Irmandade de Santa Joana
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, mista (com estrutura de roca mas pés esculpidos)
Denominação: São Domingos
Título: São Domingos
Nº de Inventário: 328/B
Nºs de Inventário Anteriores: 45 (1974); 45 (1877); 139 (1888); 145 (1942)

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem de vestir mista, com estrutura de roca à qual adicionaram pés esculpidos (com sapatos pretos já esculpidos e pintados) representando São Domingos. A estrutura de roca está revestida com tela encolada bege (ou casquinha) mas tem uma abertura atrás. Apresenta pintura de carnações apenas nas zonas visíveis, cara, parte do pescoço e mãos. Com olhos de vidro. Na fronte tem uma estrela em prata e quartzo (encaixada) alusiva a uma Visão. Segura na mão direita um bordão de prata e na esquerda um livro da regra dominicana. Acompanhado por um cão, símbolo dos dominicanos. Coroadado por um resplendor de prata. Hoje está vestido com hábito dominicano simples recente, mas envergava anteriormente um hábito dominicano enriquecido com complexos bordados dourados, do século XVIII.

DIMENSÕES (CM)

185x70x70cm (altura x largura x profundidade)

AUTORIA

Oficina italiana.

PRODUÇÃO

Oficina/Fabricante: oficina italiana
Local de Execução: Roma (Itália)
Escola/Estilo/Movimento: trabalho italiano

DATAÇÃO

Século (s): XVIII

CONSERVAÇÃO

Estado: Bom
Data: 10/7/2001

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: madeira com pintura de carnações; estrutura de roca com tela encolada;

Intervenções: década de 1980, durante a direcção de Clementina Quaresma	resplendor e bordão de prata; estrela de prata com pedraria
--	---

OBJETOS RELACIONADOS



Cruz bordão, 111/D, séc. XVIII, em prata; Estrela, 188/D, séc. XVIII, em prata e quartzo hialino; resplendor, 110/D, séc. XIX, em prata.



Capa, 81/C, séc. XVIII, em cetim de seda preta com bordados e lantejoulas dourados; Capuz, 81a/C, séc. XVIII, cetim de seda preta com bordados e lantejoulas dourados.



Vestido, 81b/C, séc. XVIII, em cetim de seda branca com bordados e lantejoulas dourados; Mangas do

vestidos, 81c/C, séc. XVIII, em cetim de seda branca com bordados e lantejoulas dourados.

Fotografias: MatrizNet (Museu de Aveiro)

ORIGEM

Historial: proveniente do Convento de Jesus de Aveiro, esteve em exposição na chamada Sala de Lavor, cela onde a Princesa Santa Joana terá falecido estando agora em exposição permanente (excepto durante as celebrações de Santa Joana) na sala da Iconografia de Santa Joana

Função Inicial/Alterações: processional, devocional; hoje é um objecto musealizado, mas conserva funções processionais.

Foi propriedade da Real Irmandade de Santa Joana no séc. XIX, encarregue desde então da organização da procissão da Santa Joana no dia 12 de Maio, que anualmente continua nos nossos dias.

INCORPORAÇÃO

Data de Incorporação: 1911-1912 (?)

Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal

Descrição: extinção do Convento de Jesus de Aveiro com a morte da última freira em 1874; criação da Real Irmandade de Santa Joana em 1877 – os bens do Convento de Jesus passam para a sua posse; classificação do mesmo Convento como Monumento de Interesse Nacional (1910) – os bens passam para o Estado; criação legal do Museu de Aveiro no edifício do antigo Convento de Jesus em 1912.

LOCALIZAÇÃO

Em exposição permanente na Sala 1, “Iconografia da Princesa Santa Joana” (1º andar), exceto quando sai em procissão e é adorada na Igreja do antigo Convento.

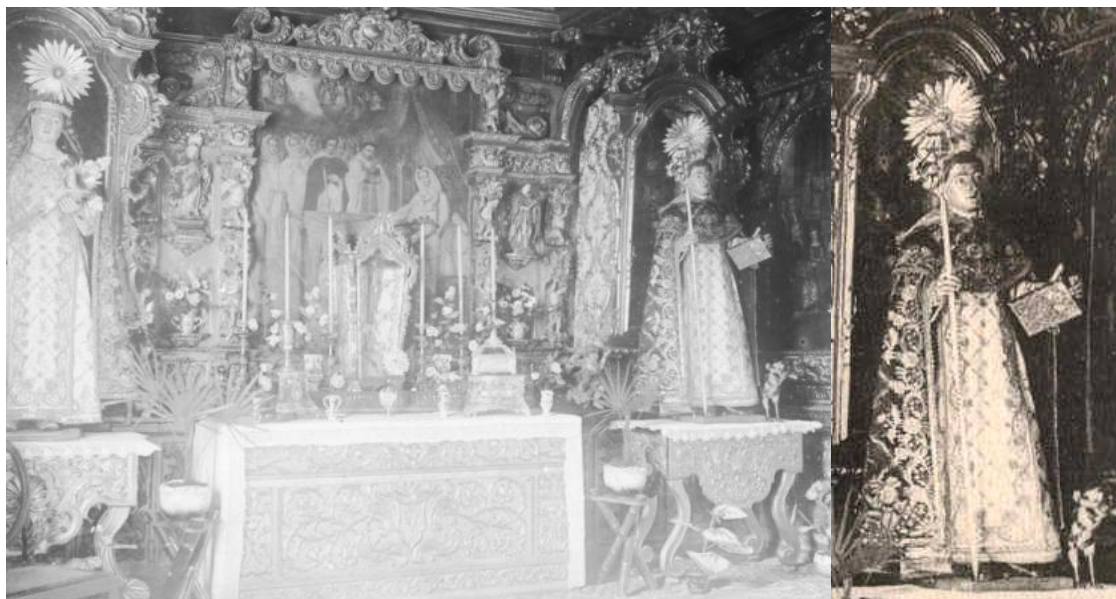
BIBLIOGRAFIA

MELO, Cláudia Pinho e (coord.) - *Museu de Aveiro: Ourivesaria*, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado].

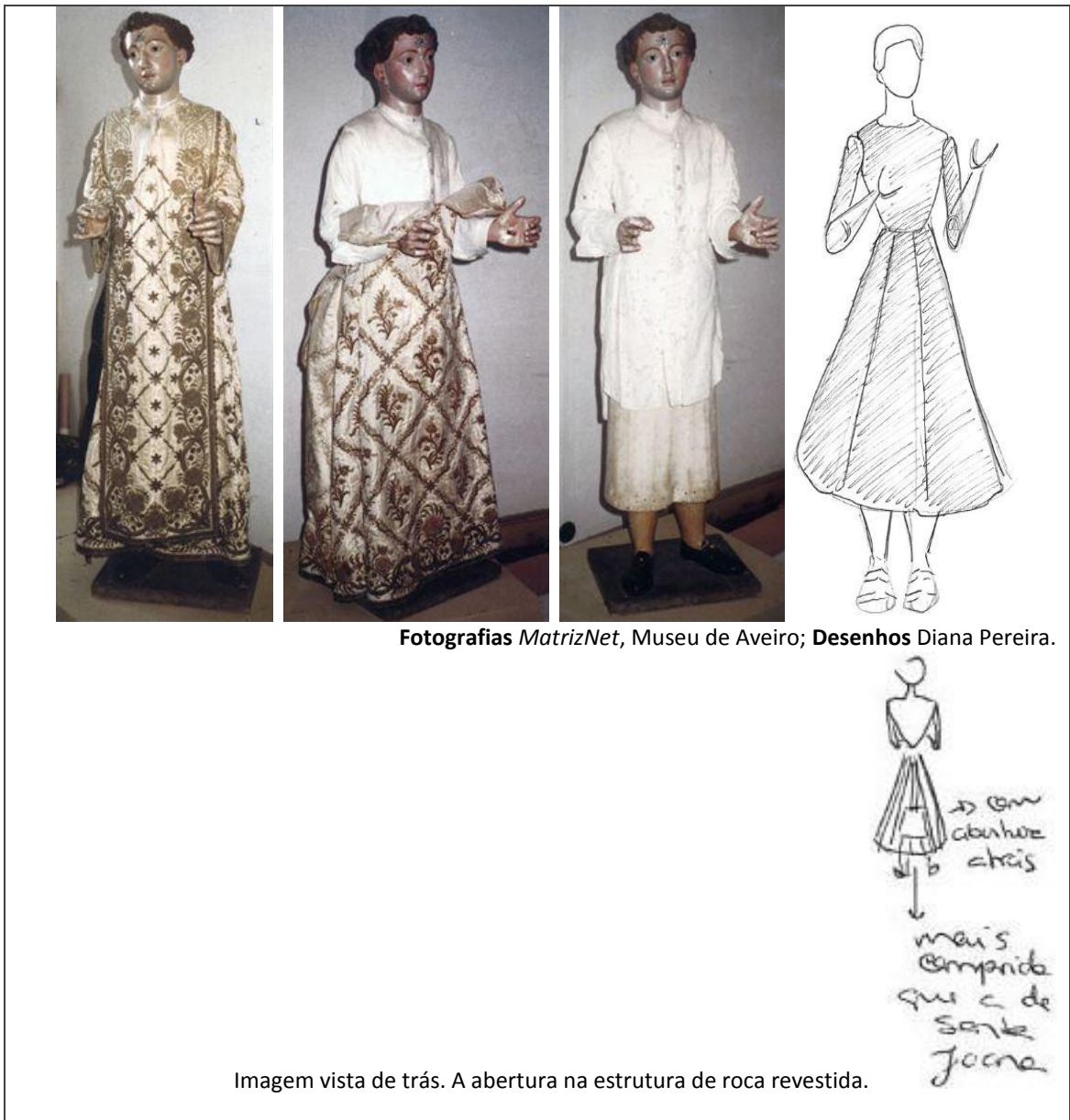
LOUDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - *Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus*, volume 4, policopiado [?], Biblioteca do Museu de Aveiro.

SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - *Mosteiro de Jesus de Aveiro*, vol.s I/1, I/2, I/3 e II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963, 1967.

OUTRAS IMAGENS



Fotografia e Detalhe de postal de “Aveiro – Nº 26. – Cella onde morreu a Princesa Santa Joana (hoje transformada em capella)”, preto e branco, sem data. Arquivo Fotográfico do Museu de Aveiro.



FICHA MA 7

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Julho de 2013

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA		DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA	
<p>Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro</p> <p>Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas</p> <p>Categoria: Escultura, Imaginária</p> <p>Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada, articulada</p> <p>Denominação: Senhor dos Passos</p> <p>Título: Senhor dos Passos</p> <p>Nº de Inventário: não inventariado</p> <p>Nºs de Inventário Anteriores: desconhecidos</p>		<p>Imagem anatomizada e articulada (nos ombros e cotovelos) do Senhor dos Passos, apresenta pintura de carnações por todo o corpo, excetuando na parte onde estaria o cendal (com policromia branca); sem vestes; olhos de vidro; cabeleira desaparecida.</p> <p>O Cristo apresenta-se de joelhos, provavelmente carregaria a cruz como habitual na representação da Via Sacra. São várias as representações do sangue pelo corpo.</p>	
DIMENSÕES (CM)			
Não verificadas.			
AUTORIA		PRODUÇÃO	
Desconhecida.		Desconhecida.	
DATAÇÃO			
<p>Século (s): Pode ser atribuído ao século XVIII (ou, no nosso entender, até antes) no entanto não há forma de comprovação.</p>			
CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA	
<p>Estado: Mau</p> <p>Especificações: Madeira fendida</p> <p>Data: Julho de 2013 (observação breve)</p>		<p>Matéria: Madeira</p> <p>Técnica: Pintura de carnações e das chagas; articulações</p>	
ORIGEM		INCORPORAÇÃO	
<p>Proveniência/Historial: desconhecida</p> <p>Função Inicial/Alterações: processional, devocional, hoje musealizado</p>		Desconhecida	
LOCALIZAÇÃO			
Reserva de escultura do 2º andar (pintura, mobiliário, escultura de madeira)			

FICHA MA 8

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, 2012

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro**Super-categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas**Categoria:** Escultura, Imaginária**Subcategoria:** Imagem de Vestir, de talha inteira, articulada**Denominação:** Senhor dos Passos**Título:** Senhor dos Passos**Outras denominações:** Nosso Senhor dos Passos**Nº de Inventário:** 364/B**Nºs de Inventário Anteriores:** 27 (Inventário de 1874); 76 (Inventário de 1877); 127 (Inventário de 1888); 4 (Inventário de 1922); 478 (Inventário de 1942).

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem de vestir de talha inteira, com articulação nos braços, curvado sobre a frente e de joelhos, suportando às costas a cruz de madeira, assente em andor processional. Está vestido com uma túnica de seda roxa, cintada com uma corda branca. Apresenta barba esculpida, mas tinha cabeleira natural. A coroa de espinhos é de fibra vegetal (em Reserva). Mostra pintura de sangue e olhos de vidro. Enverga resplendor em prata, com pedra vermelha ao centro. Trata-se de uma imagem da Procissão dos Passos, representando Jesus na *Via Sacra* ou nos Passos da Paixão, carregando a cruz até ao Calvário. Insere-se numa Capela com o seu nome, juntamente com a Imagem de Nossa Senhora da Soledade, também relacionada aos Passos, e com quatro pinturas (hoje em reserva) que representam quatro Passos da Paixão: *Oração de Cristo no Horto das Oliveiras*, *Cristo atado à Coluna ou Flagelação*, *o Senhor da Cana Verde* e a *Descida de Cristo da Cruz*.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas.

AUTORIA

Desconhecida.

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO	
<p>Ano(s): c. 1750-1775 (?)</p> <p>Século (s): XVIII</p> <p>Justificação da Data: análise estilística e histórica</p>	
CONSERVAÇÃO	INFORMAÇÃO TÉCNICA
<p>Estado: Bom</p> <p>Data: 25/6/2001</p>	<p>Materiais e técnica: imagem de madeira com pintura de carnações e das chagas, e articulações nos braços; olhos de vidro; túnica de seda</p>
ORIGEM	INCORPORAÇÃO
<p>Proveniência/Historial: proveniente do Convento de Jesus de Aveiro, do Altar/Retábulo da Capela do Senhor dos Passos, construída em finais da 1ª metade do século XVIII.</p> <p>Função Inicial/Alterações: processional, devocional; hoje objeto musealizado.</p>	<p>Data de Incorporação: 1911-1912 (?)</p> <p>Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal</p> <p>Descrição: extinção do Convento de Jesus de Aveiro com a morte da última freira em 1874; criação da Real Irmandade de Santa Joana em 1877 – os bens do Convento de Jesus passam para a sua posse; classificação do mesmo Convento como Monumento de Interesse Nacional (1910) – os bens passam para o Estado; criação legal do Museu de Aveiro no edifício do antigo Convento de Jesus em 1912.</p>
LOCALIZAÇÃO	
<p>Em exposição permanente na Capela do Senhor dos Passos (1º andar), percurso monumental do Museu de Aveiro.</p>	
BIBLIOGRAFIA	
<p>MELO, Cláudia Pinho e (coord.) - <i>Museu de Aveiro: Ourivesaria</i>, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado].</p> <p>LOUDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - <i>Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus</i>, volume 4, policopiado [?], Biblioteca do Museu de Aveiro.</p> <p>PEREIRA, Diana Rafaela Martins - <i>A Capela do Senhor dos Passos e a desaparecida Capela de Santa Maria Madalena no Museu de Aveiro, antigo Convento de Jesus: Linguagens rocaïlle num espaço dominicano musealizado</i>, Relatório de Estágio apresentado à FLUC sob orientação de Luísa Trindade e Cláudia Melo, policopiado, 2013.</p> <p>SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - <i>Mosteiro de Jesus de Aveiro</i>, vol.s I/1, I/2, I/3 e II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963, 1967.</p>	

OUTRAS IMAGENS



Fotografias: MatrizNet, Museu de Aveiro



Fotografia: Arquivo Fotográfico do Museu de Aveiro

FICHA MA 9

IMAGEM



Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA		DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA	
Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas Categoria: Escultura, Imaginária Subcategoria: Imagem de Vestir, de vestes sintetizadas, articulada Denominação: Nossa Senhora da Boa Morte Título: Nossa Senhora da Boa Morte Outras Denominações: Virgem Jacente Nº de Inventário: 303/B Nºs de Inventário Anteriores: 18 (1922); 712 (1942)		Imagem de vestir representando a Nossa Senhora da Boa Morte, jacente numa cama e com olhos cerrados. Apresenta pintura de carnações na cara e nas mãos. Estas são destacáveis. O restante corpo está esculpido sugerindo vestes de forma sintética e apresenta pintura azul. Veste-se por cima – os braços são articulados nos ombros e cotovelos. O cabelo é uma peruca natural. Nos dois exemplares vistos em Aveiro (o presente e o que se encontra na Igreja da Nossa Senhora da Apresentação, Paróquia de Vera Cruz), a Virgem veste um manto azul sobre um vestido branco, à semelhança da iconografia habitual das representações da Imaculada Conceição. Aqui calça sapatos carmesim bordados e meias brancas. O seu vestido branco é simples pontuado com bordados dourados. O manto tem estrelas douradas bordadas.	
DIMENSÕES (CM)			
132x42cm (altura x comprimento)			
AUTORIA		PRODUÇÃO	
Desconhecida.		Portuguesa	
DATAÇÃO			
Século (s): XVIII (?)			
CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Estado: Regular Data: 1/2/2002		Materiais e técnica: escultura em madeira com policromia de carnações nas partes visíveis e azul nas partes vestidas, com aplicação de cabelo e vestido de seda e renda; articulações nos ombros e cotovelos	

OBJETOS RELACIONADOS

Retábulo da Capela de S. Simão, do séc. XVIII, nº de inventário 59/M (capela no rés-do-chão, voltada para o claustro e construída no priorado de D. Isabel de Castro (1525-1528).



Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso

ORIGEM

Proveniência/Historial: proveniente do Convento de Jesus de Aveiro; esteve integrada na Capela de S. Simão no Claustro do Convento, no frontal do altar do retábulo da mesma

Função Inicial/Alterações: devocional, hoje musealizada

INCORPORAÇÃO

Data de Incorporação: 1911-1912 (?)

Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal

Descrição: extinção do Convento de Jesus de Aveiro com a morte da última freira em 1874; criação da Real Irmandade de Santa Joana em 1877 – os bens do Convento de Jesus passam para a sua posse; classificação do mesmo Convento como Monumento de Interesse Nacional (1910) – os bens passam para o Estado; criação legal do Museu de Aveiro no edifício do antigo Convento de Jesus em 1912.

LOCALIZAÇÃO

Reserva do 2º andar – de escultura de madeira, mobiliário e pintura.

BIBLIOGRAFIA

UDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - *Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus*, volume 4, policopiado, Biblioteca do Museu de Aveiro.

OUTRAS IMAGENS



Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso



Autor/Data: Diana Pereira, Julho de 2013

FICHA MA 10

IMAGEM



Fotografias: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada, articulada
Denominação: Nossa Senhora da Soledade
Título: Nossa Senhora da Soledade
Nº de Inventário: 229/B
Nºs de Inventário Anteriores: 42, p. 6v (Inventário de 1922), 112/128 (Inventário de 1942 – designada erroneamente por Nº Sª das Dores) e 4811 (Cadastro)

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem de vestir anatomizada e com articulações nos ombros e cotovelos. Tem pintura de carnações na cara, braços, mãos e pés. O restante é azul. Tem vestido de seda púrpura, bordado a fio de prata sobre roupa interior branca em algodão e renda. O manto é de seda lilás, também bordado a fio de prata; as sandálias estão esculpidas em madeira e pintadas. Tem olhos de vidro castanhos; peruca de cabelo natural. Está assente numa base de madeira retangular pintada de castanho dourado. Tem atributos de prata. A Nossa Senhora da Soledade representa o momento de dor e solidão de Maria durante os Passos da Paixão de Cristo. É normalmente representada segurando um ramo de cravos na mão ou um lenço branco. É presença constante nas Procissões dos Passos.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas.

AUTORIA

Desconhecida.

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): XVIII (?)

MARCAS/INSCRIÇÕES/LEGENDA

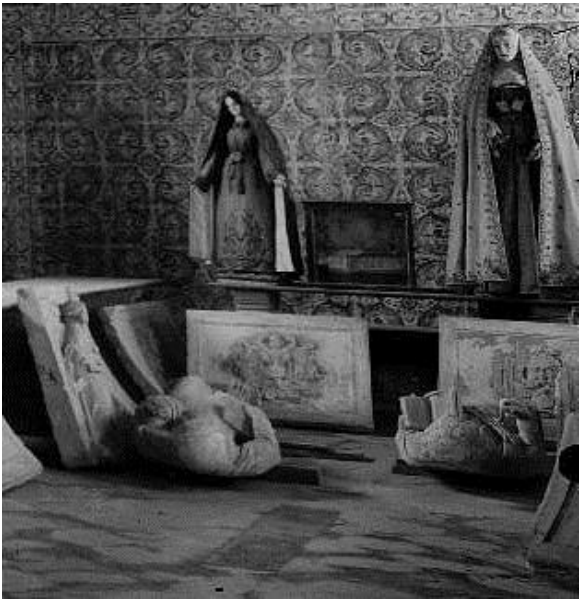


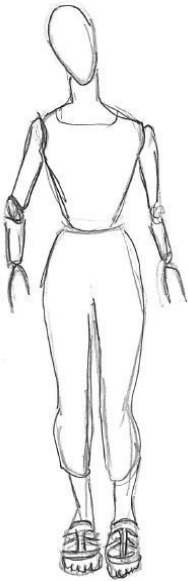
CONSERVAÇÃO

Estado: Mau

Especificações: O atual estado de conservação da presente imagem está bastante mais deteriorado desde a avaliação de 2001 (Inventário de Madalena Cardoso), sobretudo no caso dos

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: imagem de madeira com pintura de carnações e azul; vestido em seda e bordado a fio de prata; roupa interior em algodão e renda; manto de seda; atributos de prata

<p>têxteis que a vestem, os quais se encontram em situação bastante precária. O mesmo se aplica à cabeleira da mesma.</p> <p>Data: Julho de 2013</p>	
<p>ORIGEM</p> <p>Proveniência/Historial: proveniente da Sé de Aveiro (?); esteve em exposição na “Sala das Hipólitas” (16/10/2001)</p> <p>Função Inicial/Alterações: processional (?), devocional; hoje objeto musealizado</p>	<p>INCORPORAÇÃO</p> <p>Desconhecida</p>
<p>LOCALIZAÇÃO</p>	
<p>Reserva do 2º andar – escultura de madeira, mobiliário e pintura</p>	
<p>OUTRAS IMAGENS</p>	
	
<p>Arquivo Fotográfico do Museu de Aveiro, 1948 (antigas “reservas” no Refeitório); Matriz, fotografia cedida por Madalena Cardoso.</p>	
	
<p>Autor/Data: Diana Pereira, Julho de 2013; desenho de Diana Pereira.</p>	

FICHA MA 11

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, 2012

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, de roca

Denominação: Nossa Senhora da Soledade

Título: Nossa Senhora da Soledade

Outras Denominações:

Nº de Inventário: 230/B

Nºs de Inventário Anteriores: 28 (Inventário de 1874); 77 (Inventário de 1877); 133 (Inventário de 1888); 17, p. 5 (Inventário de 1922), 87/116 (Inventário de 1942) e 4812 (Cadastro).

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem de roca da Nossa Senhora da Soledade com pintura de carnações na cara e mãos, olhos de vidro, lágrimas em resina (?) e cabelo esculpido. Mãos esculpidos. Vestido rosa simples, cinto em laço verde e com lantejoulas, manto verde bordado, com ramagens e ornatos florais em todo o redor e pontuado com estrelas. Veste roupa interior branca. Segura um ramo de três cravos de prata e ametistas. Coroada com diadema de prata e ametistas. A Nossa Senhora da Soledade representa o momento de dor e solidão de Maria durante os Passos da Paixão de Cristo. É normalmente representada segurando um ramo de cravos na mão ou um lenço branco. É presença constante nas Procissões dos Passos.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas.

AUTORIA

Desconhecida.

PRODUÇÃO

Portuguesa

DATAÇÃO

Ano(s): c. 1750-1775 (?)

Século (s): XVIII (?)

Justificação da Data: análise histórico-estilística

CONSERVAÇÃO

Estado: Bom

Data: 9/10/2001

Intervenções: Projecto Rafael – Estudo da

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: madeira com pintura de carnações no rosto/pescoço e nas mãos; diferentes policromias no restante corpo não

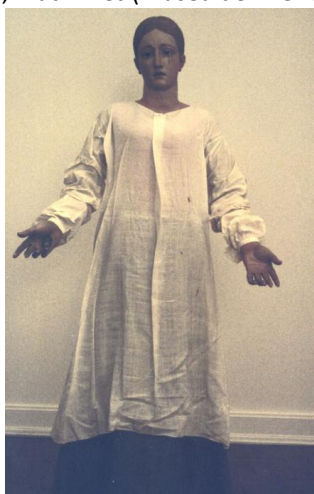
Policromia (Portugal, Bélgica, Espanha – 2000-2003), 8/1/2002, I.P.C.R. (Instituto Português da Conservação e Restauro), Lisboa

visível debaixo das vestes; olhos de vidro; vestido e manto de seda; atributos de prata e ametistas

OBJETOS RELACIONADOS



Cravos em prata e quartzo ametista, 72/D; 73/D; 74/D, século XVIII; Diadema de prata e prata dourada com topázios amarelos, quartzos ametista e granadas, 121/D, finais do século XVIII. **Fotografias:** Diana Pereira, 2012; *MatrizNet* (Museu de Aveiro)

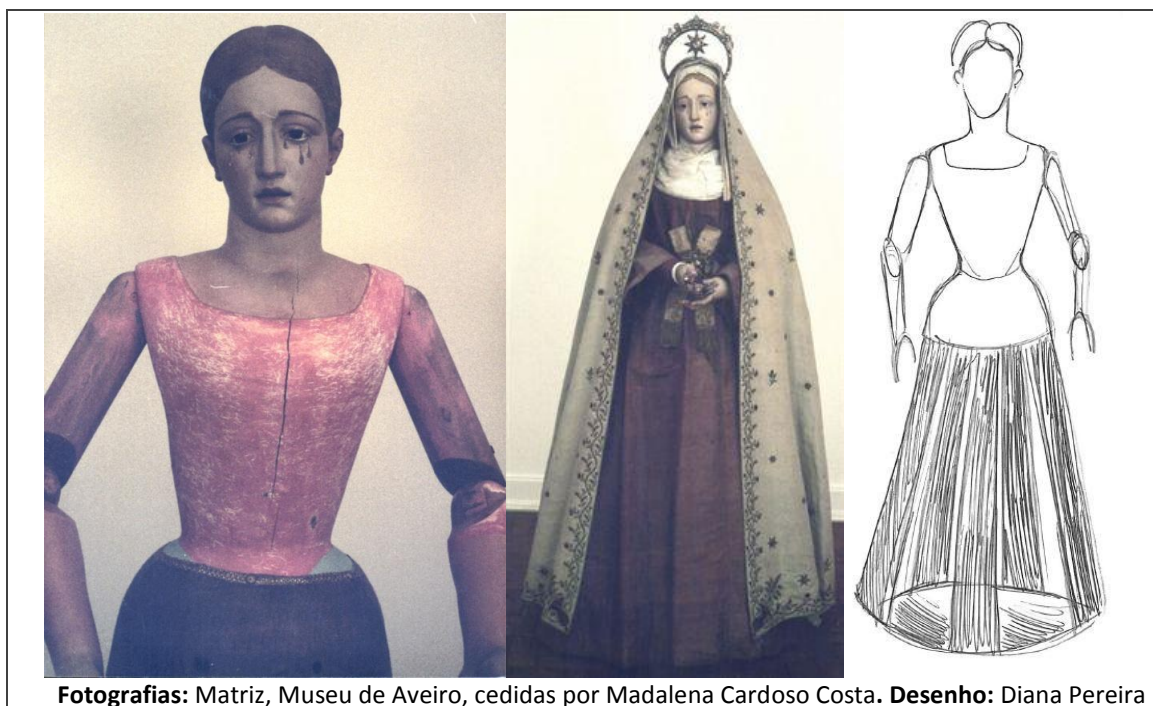


Roupa branca da Senhora da Soledade: combinação, saio e camisa. Sem nº de inventário. **Fotografias:** Matriz, Museu de Aveiro, cedidas por Madalena Cardoso Costa



Maquineta/ altar da Nossa Senhora da Soledade, 4a/M, século XVIII, 2ª metade. **Fotografias:** Diana Pereira, 2012; *MatrizNet*, Museu de Aveiro.

ORIGEM	INCORPORAÇÃO
<p>Proveniência/Historial: proveniente do Convento de Jesus de Aveiro, da Capela do Senhor dos Passos, construída em finais da 1ª metade do século XVIII.</p> <p>Função Inicial/Alterações: devocional; hoje objecto musealizado.</p>	<p>Data de Incorporação: 1911-1912 (?)</p> <p>Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal</p> <p>Descrição: extinção do Convento de Jesus de Aveiro com a morte da última freira em 1874; criação da Real Irmandade de Santa Joana em 1877 – os bens do Convento de Jesus passam para a sua posse; classificação do mesmo Convento como Monumento de Interesse Nacional (1910) – os bens passam para o Estado; criação legal do Museu de Aveiro no edifício do antigo Convento de Jesus em 1912.</p>
LOCALIZAÇÃO	
Em exposição permanente na Capela do Senhor dos Passos, 1º andar, percurso monumental do Museu de Aveiro.	
BIBLIOGRAFIA	
<p>MELO, Cláudia Pinho e (coord.) - <i>Museu de Aveiro: Ourivesaria</i>, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado].</p> <p>UDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - <i>Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus</i>, volume 4, policopiado [?], Biblioteca do Museu de Aveiro.</p> <p>PEREIRA, Diana Rafaela Martins - <i>A Capela do Senhor dos Passos e a desaparecida Capela de Santa Maria Madalena no Museu de Aveiro, antigo Convento de Jesus: Linguagens rocaillé num espaço dominicano musealizado</i>, Relatório de Estágio apresentado à FLUC sob orientação de Luísa Trindade e Cláudia Melo, policopiado, 2013.</p> <p>SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - <i>Mosteiro de Jesus de Aveiro</i>, vol.s I/1, I/2, I/3 e II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963, 1967.</p>	
OUTRAS IMAGENS	
 <p>Arquivo Fotográfico do Museu de Aveiro, 1948 (antigas “reservas” no Refeitório); Fotografias da Senhora da Soledade e de detalhe do manto, Matriz, Museu de Aveiro, cedidas por Madalena Cardoso Costa</p>	



Fotografias: Matriz, Museu de Aveiro, cedidas por Madalena Cardoso Costa. **Desenho:** Diana Pereira

FICHA MA 12

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, 2012



Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, de roca, articulada
Denominação: Nossa Senhora da Conceição
Título: Nossa Senhora da Conceição
Outras Denominações: Imaculada Conceição
Nº de Inventário: 502/B
Nºs de Inventário Anteriores: 47 (1874); 40 (repetição no *Inventário Adicional* de 1874); 47 (1877); 129 (1888); 16, p. 44v (1922) e 709, p. 49 (1942) – erroneamente designada nestes dois últimos como “*Senhora da Soledade – imagem de roca, manto azul e coroa de prata*”

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem de Nossa Senhora da Conceição, de roca e articulada nos braços, envergando vestido de seda branca bordado a ouro na parte frontal, sobre combinação e saíote brancos de algodão. O manto é de seda azul também bordado a ouro em todo o redor. Apresenta coroa de prata e aos pés tinha um crescente também em prata (em Reserva). Apenas cara e mãos são esculpidos e com pintura de carnações. O cabelo é esculpido num toucado arranjado e pintado em castanho claro. Apresenta olhos de vidro. Ao estar coroada e assente sobre uma meia-lua, de veste branca e manto azul, corresponde à representação da Imaculada Conceição.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): XVIII (?)

CONSERVAÇÃO

Estado: Bom
Data: 4/7/2001
Intervenções: Projecto Rafael – Estudo da Policromia (Portugal, Bélgica, Espanha – 2000-2003), 8/1/2002, I.P.C.R. (Instituto Português da Conservação e Restauro), Lisboa.

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: imagem em madeira com pintura de carnações na cara e mãos; com estrutura de roca; olhos de vidro; vestes interiores de algodão; vestes exteriores em seda e fio de ouro; atributos de prata

OBJETOS RELACIONADOS



Manto em cetim de seda azul com bordados dourados e lantejoulas em todo o redor; Vestido em cetim de seda branca com bordados em fio laminado e lâmina dourada, fio de seda e lantejoulas (na parte frontal e nas mangas), forro em linho – constituído por saia, corpete, mangas e camisa de forro; séc.s XVIII.XIX (?), 404/C

Fotografias: *MatrizNet* (Museu de Aveiro); Matriz, Museu de Aveiro, cedidas por Madalena Cardoso Costa



Crescente em prata, liga de cobre e ferro, 99/D, séc. XVIII (?). Coroa em prata, 198/D, finais do século XVIII, Porto, Autor "AP". **Fotografias:** *MatrizNet* (Museu de Aveiro)

ORIGEM

Proveniência/Historial: proveniente do Convento de Jesus de Aveiro, da Capela de Nossa Senhora da Conceição

Função Inicial/Alterações: devocional; hoje objeto musealizado.

INCORPORAÇÃO

Data de Incorporação: 1911-1912 (?)

Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal

Descrição: extinção do Convento de Jesus de Aveiro

	<p>com a morte da última freira em 1874; criação da Real Irmandade de Santa Joana em 1877 – os bens do Convento de Jesus passam para a sua posse; classificação do mesmo Convento como Monumento de Interesse Nacional (1910) – os bens passam para o Estado; criação legal do Museu de Aveiro no edifício do antigo Convento de Jesus em 1912.</p>
LOCALIZAÇÃO	
Em exposição permanente, inserida no Retábulo/Altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição, 1º andar (percurso monumental).	
BIBLIOGRAFIA	
<p>MELO, Cláudia Pinho e (coord.) - <i>Museu de Aveiro: Ourivesaria</i>, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado].</p> <p>UDINOT, Reynaldo Rangel de Quadros - <i>Apontamentos Históricos: Notas sobre o Mosteiro de Jesus</i>, volume 4, policopiado [?], Biblioteca do Museu de Aveiro.</p> <p>SANTOS, Domingos Maurício Gomes dos - <i>Mosteiro de Jesus de Aveiro</i>, vol.s I/1, I/2, I/3 e II/1, Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola, 1963, 1967.</p>	
OUTRAS IMAGENS	
 <p>Interior do Convento Santa Joana</p> <p>(191) F. A. Martins, Praça Luiz de Camões, 33 — Lisboa</p>	
<p>Imagem: Antigo Postal que mostra a Capela da Nossa Senhora da Conceição, F. A. Martins, s/data;</p> <p>Fotografia: Diana Pereira, 2012</p>	



Fotografia: Matriz, Museu de Aveiro, cedida por Madalena Cardoso. **Desenho:** Diana Pereira.

FICHA MA 13

IMAGEM



Fotografias: Matriz, Museu de Aveiro, cedidas por Madalena Cardoso

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, de roca (ou mista), articulada
Denominação: Torso e cabeça de imagem de roca
Nº de Inventário: 538/B
Nºs de Inventário Anteriores: desconhecidos

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Torso e cabeça em madeira esculpida, sem braços nem “pernas”, com pintura de carnações na cara e cabelo loiro esculpido. Seria encaixada numa estrutura inferior de roca (ou mista, ou seja estrutura de roca com aplicação de pés esculpidos). Os braços provavelmente seriam articulados no sítio dos ombros (encaixe) e cotovelos.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas.

AUTORIA

Desconhecida.

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): XVII (?) [Os dados aqui prestados, foram-nos legados pela Dr.ª M.ª Madalena Cardoso Costa, técnica do Museu de Aveiro, responsável pela coleção de escultura. No Inventário realizado pela mesma, esta peça é atribuída aos séculos XVIII-XIX (?), mas consideramo-la de feitura anterior, possivelmente séc. XVII, ou até antes, devido a características estilísticas perceptíveis na fisionomia do rosto. No entanto devido à falta de comprovação, respeitamos o período temporal a que foi atribuída, no entanto pessoalmente assumimos a atribuição ao séc. XVII.]

CONSERVAÇÃO

Estado: Deficiente
Especificações: faltam braços e estrutura de roca
Data: 5/9/2002
Intervenções: limpeza e consolidação em Agosto de 2002

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Matéria: madeira
Técnica: com pintura de carnações na cara

ORIGEM

Proveniência/Historial: proveniência desconhecida
Função Inicial/Alterações: devocional e talvez processional (?)

INCORPORAÇÃO

LOCALIZAÇÃO

Reserva do 2º andar – escultura de madeira, mobiliário, pintura.

FICHA MA 14

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Julho 2013

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Museu de Aveiro
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada, articulada
Denominação: tronco e pernas de Imagem de Vestir
Nº de Inventário: não inventariada
Nºs de Inventário Anteriores: desconhecidos

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Tronco e pernas de imagem de vestir anatomizada e articulada. Faltam a cabeça e os braços. Carnações nos pés e desenho de sandálias. Iconografia desconhecida.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Desconhecida

DATAÇÃO

Desconhecida.

CONSERVAÇÃO

Estado: Deficiente
Especificações: faltam cabeça e membros superiores; madeira fendida
Data: Julho de 2013

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: madeira com pintura de carnações nos pés e policromia branca no restante corpo; articulações de ferro (nos joelhos e junção com tronco)

ORIGEM

Proveniência/Historial: desconhecida
Função Inicial/Alterações: devocional e talvez processional

INCORPORAÇÃO

Desconhecida

LOCALIZAÇÃO

Reserva do 2º andar – escultura de madeira, mobiliário e pintura

OBSERVAÇÕES



Este exemplar do Museu de Aveiro, integra-se no conjunto de imagens de vestir anatomizadas, com articulações nos braços e pernas, que habitualmente apresentam pintura de carnações no rosto/pescoço, nas mãos e nos pés (podem também apresentar o desenho de sandálias nos pés). Também de Aveiro, na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco (antigo Convento de Santo António) são duas imagens processionais semelhantes, que representam o Senhor dos Passos e São Francisco (faziam parte da Procissão das Cinzas do Terceiros Franciscanos), que atribuímos ao final do séc. XVIII.

Fotografia: cortesia de Maria do Carmo Castela Lourenço, Ministra da Fraternidade Franciscana Secular de Aveiro.

FICHA CO 1

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Março de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Igreja do Carmo (Antigo Convento da Nossa Senhora do Monte do Carmo)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir

Denominação: Senhor dos Passos

Título: Senhor dos Passos

Outras Denominações:

Nº de Inventário: Não verificado

Nºs de Inventário Anteriores: Não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Trata-se de uma imagem da Procissão dos Passos, representando Jesus na *Via Sacra* ou nos Passos da Paixão, carregando a cruz até ao Calvário. Habitualmente, como nesta imagem, veste uma túnica roxa, atada com corda à cintura.

DIMENSÕES (CM)

Não verificado

AUTORIA

Desconhecida

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): séc.s XVII- XVIII (?); **Justificação da Data:** características estilísticas

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular

Intervenções: não verificado

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e Técnica: Madeira policromada, com pintura de carnações, resplendor e coroa de espinhos em prata

OBJETOS RELACIONADOS

Imagem da Nossa Senhora da Soledade, hoje em Reserva no Museu de Aveiro (proveniente da Sé de Aveiro), nº de Inventário 229/B (?).

ORIGEM

Proveniência/História: Antiga Igreja de S. Miguel (até 1835, data da demolição da igreja); passou pela Sé de Aveiro/Igreja de S. Domingos da Paróquia da Glória (até Agosto de 1896)

Função Inicial/Alterações: função devocional e processional

INCORPORAÇÃO

Data de Incorporação: 28 de Agosto de 1896

Descrição: Transferência da Igreja de S. Domingos (paróquia da Glória, atual Sé).

LOCALIZAÇÃO

Igreja do Carmo, antigo Convento dos Carmelitas, Capela dos Passos, lado da Epístola.

BIBLIOGRAFIA

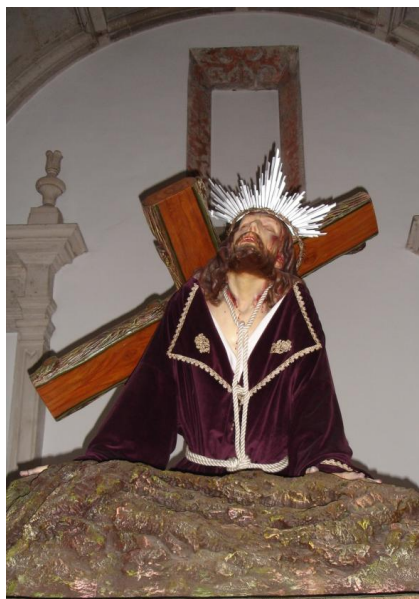
LEITÃO, Humberto:

– “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos” in *Litoral* (dir. David Christo), Aveiro, 5 de Março de 1955, nº 22, pp. 1; 3.

– “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos” in *Litoral* (dir. David Cristo), Aveiro, 19 de Março de 1955, nº 24, pp. 1; 4.

FICHA ISP 1

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Dezembro 2013

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Irmandade do Senhor dos Passos de Aveiro
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, anatomizada
Denominação: Senhor dos Passos
Título: Senhor dos Passos
Nº de Inventário: não verificado
Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem processional do Senhor dos Passos, na posição martirizada da terceira queda. Apresenta pintura de carnações, e de sangue, com barba e cabelo esculpido. Suporta uma cruz, enverga túnica em veludo roxo com detalhes bordados, camisa branca interior, corda branca em redor do pescoço e da cintura, resplendor em metal (?) e coroa de espinhos. Colocado num andor formado por rocha, onde sai em procissão anualmente.

DIMENSÕES (CM)

Não verificado.

AUTORIA

Nome: Carlos Leituga (execução); António Teixeira Lopes (desenho/risco)

PRODUÇÃO

Oficina/Fabricante: Oficina de Teixeira Lopes
Local de Execução: Vila Nova de Gaia
Escola/Estilo/Movimento: Naturalismo

DATAÇÃO

Ano: 1900

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular
Intervenções: não verificado

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais e técnica: madeira talhada e policromada com pintura de carnações; vestes em veludo com bordados

OBJETOS RELACIONADOS

Imagem de Nossa Senhora da Soledade, da Irmandade do Senhor dos Passos de Aveiro (ver Ficha S 2)

ORIGEM

Proveniência/Historial: Adquirido
Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (ainda em funções)

INCORPORAÇÃO

Data de Incorporação: 1900
Modo de Incorporação: Adquirido (encomendado)
Descrição: Constituição de uma Comissão formada por paroquianos da Glória, propositadamente para encomendar uma nova Imagem do Senhor dos Passos, visto se estar a usar uma emprestada por Ílhavo. Da Comissão faziam parte, entre

outros: Albino Pinto de Miranda, Caetano Marques de Almeida Christo, Albano da Costa Pereira e João Francisco Crisóstomo.

LOCALIZAÇÃO

Sé de Aveiro (Igreja de S. Domingos – antigo Convento dominicano masculino também dito de Nossa Senhora da Misericórdia; Igreja da Paróquia da Nossa Senhora da Glória) na Capela do Senhor dos Passos (antiga Capela do Santíssimo Sacramento), lado da Epístola.

BIBLIOGRAFIA

GASPAR, João Gonçalves – *Catedral de Aveiro. História e Arte*, Aveiro: Edição da Paróquia de Nossa Senhora da Glória, 1979, p. 20.

LEITÃO, Humberto:

- “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos” in *Litoral* (dir. David Christo), Aveiro, 5 de Março de 1955, nº 22, pp. 1; 3.
- “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos” in *Litoral* (dir. David Cristo), Aveiro, 19 de Março de 1955, nº 24, pp. 1; 4.

OUTRAS IMAGENS



Aveiro Antigo, 1922



Aveiro Antigo, 1927

FICHA ISP 2

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Dezembro 2013

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Irmandade do Senhor dos Passos de Aveiro

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, de vestes sintetizadas

Denominação: Nossa Senhora da Soledade


Título: Nossa Senhora da Soledade

Nº de Inventário: não verificado

Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Nossa Senhora da Soledade, envergando um vestido púrpura rematado em baixo com um bordado floral dourado, simétrico e com aplicação de lantejoulas. É cintado com um cinto de igual cor que forma um laço ao meio, também com bordados dourados. O seu manto, colocado sobre a cabeça e que lhe cai abaixo dos pés, é azul (e branco no interior) e apresenta também um bordado floral dourado ao longo de toda a borda, mais decorado nas pontas, apresentando igualmente aplicação de lantejoulas. Todo o manto é pontuado por pequenas estrelas de cinco pontas, bordadas em dourado. Usa ainda um conjunto de roupa interior branca, cujos remates da gola, punhos e bainha inferior são bordados. A cabeça é encimada por um diadema muito simples, não raiado, em forma de meia-lua. A imagem segura com as mãos um lenço branco – habitual nas iconografias da Senhora da Soledade e que simbolizam a sua dor pela Paixão de Cristo. Na escultura, de madeira, só estão perfeitamente esculpidas e policromadas a cabeça, cabelo incluído, as mãos, e os pés, que apresentam ainda sandálias esculpidas no mesmo material e pintadas. O restante corpo é um bloco esculpido de forma simplificada, dando apenas a ideia dos volumes anatómicos e de vestes sintetizadas. Note-se o grande realismo das carnações e da expressão do rosto.

DIMENSÕES (CM)	
Não verificado. Tamanho natural.	
AUTORIA	PRODUÇÃO
Nome: Joaquim Manuel Pereira de Meireles (risco de Teixeira Lopes; muito retocada pelo mesmo)	Oficina/Fabricante: Oficina de Teixeira Lopes (feita por discípulo do mesmo) Local de Execução: Vila Nova de Gaia, Portugal Escola/Estilo/Movimento: Naturalismo
DATAÇÃO	
Ano(s): 1907 (concluída a 24 de Janeiro).	
CONSERVAÇÃO	INFORMAÇÃO TÉCNICA
Estado: Regular Data: Dezembro de 2013 Intervenções: não verificado	Matéria: Madeira policromada; vestes exteriores em cetim e gorgojão bordadas em fio dourado e com aplicação de lantejoulas; vestes interiores brancas de algodão (?) com remates da bainha, gola e punhos bordados; diadema em metal (?)
OBJETOS RELACIONADOS	
Imagem do Senhor dos Passos, da Irmandade do Senhor dos Passos de Aveiro (ver Ficha S 1)	
ORIGEM	INCORPORAÇÃO
Proveniência/Historial: Adquirida Função Inicial/Alterações: função devocional, processional (em funções)	Ano (s): 1907 Modo de Incorporação: Adquirida (encomendada) devido ao mau estado da anterior. Descrição: Encomendada por uma Comissão de Paroquianas constituída com o objetivo de adquirir uma nova imagem da Soledade. Os seus elementos foram: Maria de Oliveira Maio, Maria Moreira Matos Miranda, Maria do Carmo Henriques, Virgínia Rosa Salgueiro, Laura Emília Augusta, Maria da Anunciação Fernandes Duarte Silva e Christo, Elisa Henriques Pereira e Josefa Emília Moreira. A escultura custou 400\$00 réis e foi paga a 28 de Janeiro de 1907. As vestes encomendadas no mesmo ano custaram 270\$170 réis.
LOCALIZAÇÃO	
Sé de Aveiro (Igreja de S. Domingos – antigo Convento dominicano masculino também dito de Nossa Senhora da Misericórdia; Igreja da Paróquia da Nossa Senhora da Glória) na Capela do Senhor dos Passos (antiga Capela do Santíssimo Sacramento), lado da Epístola.	
BIBLIOGRAFIA	
GASPAR, João Gonçalves – <i>Catedral de Aveiro. História e Arte</i> , Aveiro: Edição da Paróquia de Nossa Senhora da Glória, 1979, p. 20. LEITÃO, Humberto – “Um «passo» muito aveirense do Senhor dos Passos” in <i>Litoral</i> (dir. David Cristo), Aveiro, 19 de Março de 1955, nº 24, pp. 1; 4.	
OUTRAS IMAGENS	
	
Autor/Data: Diana Pereira, Dezembro de 2013	

FICHA VC 1

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Janeiro de 2014

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Igreja da Nossa Senhora da Apresentação (Paróquia da Vera Cruz), Aveiro
Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas
Categoria: Escultura, Imaginária
Subcategoria: Imagem de Vestir, mista
Denominação: Senhora Jacente
Título: Nossa Senhora da Boa Morte
Nº de Inventário: PVCA. ESC. 6
Nºs de Inventário Anteriores: não verificado

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

A Nossa Senhora da Boa Morte é representada jacente, com as mãos sobre o peito e de olhos fechados, habitualmente numa “cama” almofadada. Nos dois exemplares vistos em Aveiro (o presente e o que se encontra no Museu de Aveiro - Reserva), a Virgem veste um manto azul sobre um vestido branco, à semelhança da iconografia habitual das representações da Imaculada Conceição. Este exemplar de vestir tem uma estrutura mista: apenas cabeça/pescoço, braços e pés estão esculpidos e com pintura de carnações; o restante é um corpo cilíndrico único formado por uma estrutura de madeira e enchimento forrado com tecido de algodão.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas.

AUTORIA

Desconhecida.

PRODUÇÃO

Portuguesa (?)

DATAÇÃO

Século (s): século XVII (?)

CONSERVAÇÃO

Estado: Regular
Intervenções: não verificado

INFORMAÇÃO TÉCNICA

Materiais: Estrutura interior composta de corpo único em madeira e enchimento forrado a tecido de algodão; pés de encaixe forrados a algodão e meias de renda; várias camadas de roupa; braços de encaixe; pintura de carnações no rosto e nas mãos; cabelo esculpido e pintado; orifício na cabeça para colocação de coroa

OBJETOS RELACIONADOS

Coroa de prata com gemas verdes e vermelhas, e resplendor de prata dourada todo rodeado de estrelas de oito pontas com vidros no centro. PVCA.OUR.33/1.

ORIGEM

Proveniência/Historial: Convento da Madre de Deus de Sá de Aveiro
Função Inicial/Alterações: função devocional, processional

INCORPORAÇÃO

Data de Incorporação: 14 de Agosto de 1889
Ano (s): 1889
Modo de Incorporação: Transferência por Disposição Legal
Descrição: Transferida por altura da extinção e demolição da Igreja do Convento da Madre de Deus de Sá de Aveiro.

LOCALIZAÇÃO

Retábulo lateral da Virgem da Luz, lado da Epístola, Igreja da Nossa Senhora da Apresentação de Aveiro (Paróquia de Vera Cruz).

BIBLIOGRAFIA

ROCHA, Hugo Calão - *O Convento da Madre de Deus de Sá em Aveiro: dos Objectos às Devoções. Um Espólio do Museu de Aveiro*, Relatório de Estágio/Mestrado em História e Património, apresentado à FLUP sob orientação de Inês Amorim e Madalena Costa, Porto, 2009.

OUTRAS IMAGENS



Autor/Data: Diana Pereira, Janeiro de 2014

FICHA CA 1

IMAGEM



Autor/Data: Diana Pereira, Dezembro 2013

IDENTIFICAÇÃO DA PEÇA

Instituição/Proprietário: Igreja do Antigo Convento de São João Evangelista, das Carmelitas Descalças (Propriedade Pública, Estatal)

Super-categoria: Artes Plásticas, Artes Decorativas

Categoria: Escultura, Imaginária

Subcategoria: Imagem de Vestir, de roca ou mista (?)

Denominação: Nossa Senhora das Dores

Título: Nossa Senhora das Dores

Outras Denominações: Nossa Senhora das Sete Dores

Nº de Inventário: 1, p. 47 (1922)

DESCRIÇÃO e ICONOGRAFIA

Imagem de roca, segundo os inventários (visto que não pudemos ver a estrutura debaixo das vestes). Com o olhar voltado para o céu e a chorar enverga um vestido roxo com a cor muito desgastada, o qual apresenta apontamentos de bordados dourados na saia, a qual é rematada com ramagens em todo o redor, e nas mangas. Este é adaptado no peito para se cravejarem as sete espadas de prata e ostenta três adereços (alfinetes). É cintado com o habitual laço que uma flor dourada ao centro. Sobreveste um véu branco e um manto azul, rematado em todo o redor com um bordado dourado. Está coroada por um diadema de prata composto por uma estrela circunscrita num círculo, a qual tem outra estrela mais pequena ao centro. Estas estão cravejadas de pedras ou vidros em tom rosa. O círculo está por sua vez decorado com estrelas de oito pontas que também têm pedras/vidros ao centro. Nas duas mãos segura três cravos de prata, o que também é habitual nas imagens da Soledade. A imagem está também adornada com uma corrente de ouro com crucifixo pendente e um anel também em ouro na sua mão direita, possíveis ofertas de devotos.

DIMENSÕES (CM)

Não verificadas.

AUTORIA		PRODUÇÃO	
Desconhecida.		Portuguesa (?)	
DATAÇÃO			
Século (s): séc. XIX			
CONSERVAÇÃO		INFORMAÇÃO TÉCNICA	
Estado: Regular		Materiais e técnica: madeira policromada com carnações no rosto e mãos; diadema, espadas e cravos em prata e gemas (?)	
Especificações: as vestes apresentam as cores muito gastas (Dezembro, 2013)			
Intervenções: não verificado			
ORIGEM		INCORPORAÇÃO	
Proveniência/Historial: Convento de São João Evangelista (Carmelitas Descalças), Aveiro. Um irmão da Ir. Maria de S. José do Nascimento do convento das Carmelitas descalças de S. João Evangelista, tendo feito fortuna no Brasil ofereceu esta imagem à igreja deste em 1860, e promoveu a criação de uma Confraria dedicada à mesma (deixando-lhe um pequeno capital), que em 1906 ainda existia.		Descrição: Extinção do Convento de São João Evangelista em 1879 por morte da última freira; nacionalização dos seus bens.	
Função Inicial/Alterações: função devocional, anteriormente processional (?)			
LOCALIZAÇÃO			
Igreja de São João Evangelista (antigo Convento das Carmelitas Descalças); retábulo lateral.			
BIBLIOGRAFIA			
BELINQUETE, José Martins – <i>As Carmelitas em Aveiro, ontem e hoje</i> , Aveiro: Edições Sinai, 1996.			
OUTRAS IMAGENS			



Autor/Data: Diana Pereira, Dezembro de 2013

TABELA

Nº Inv. Actual	Nº Inv. 1874	Nº no Inv. Adicional de 1874	Nº Inv. 1877	Nº Inv. 1888	Nº Inv. 1922 e p.	Nº Inv. 1942 e p.	Denominação/Designação	Observações/Notas (posteriores ou não) presentes nos vários Inventários	Ficha
-------------------	-----------------	------------------------------------	-----------------	-----------------	-------------------------	-------------------------	------------------------	--	-------

Tabela

Relação dos Inventários consultados no Museu de Aveiro (Atuais⁴⁵⁷, de 1874⁴⁵⁸, de 1877⁴⁵⁹, de 1888⁴⁶⁰, de 1922⁴⁶¹ e de 1942⁴⁶²)

Nº Inv. Actual	Nº Inv. 1874 ⁴⁶³	Nº no Inv. Adicional de 1874 ⁴⁶⁴	Nº Inv. 1877	Nº Inv. 1888	Nº Inv. 1922 e p.	Nº Inv. 1942 e p.	Denominação/Designação	Observações/Notas (posteriores ou não) presentes nos vários Inventários	Ficha
81/C e 82/C	Nº 15		Nº 15	Nº 69	Nº 93, p. 21 Nº 94, p. 21	Nº 382, pp. 27-28	<i>“Dois hábitos e capas de S.ta Joana e São Domingos, que julgaram valer cento e cinquenta mil réis”</i>	Nos Inv.s de 1877 e 1888, os dois hábitos e capas estão já avaliados em “duzentos e cinquenta mil réis” e não apenas cento e cinquenta mil, como em 1874. <i>“Capa de imagem de sêda preta bordada a ouro/ Procedência: Convento de Jesus – Aveiro”</i> (escrito duas vezes em 1922) (Escrito posteriormente: 382, 529, 700/) <i>“Capas de imagem de seda preta (...)</i> <i>bordadas a ouro. Do Conv. de Jesus – Aveiro/</i>	MA 5 e 6

⁴⁵⁷ COSTA, Madalena Cardoso da - *Fichas Individuais: Escultura - Imagens de Vestir e Imagens de Roca*, Museu de Aveiro, 2000-2002 (Arquivo do Museu de Aveiro); MELO, Cláudia Pinho e (coord.) – *Museu de Aveiro: Ourivesaria*, Museu de Aveiro, 2003 [não editado/publicado]. Indica-se também a Ficha correspondente por nós elaborada, nos casos em que é possível estabelecer relação segura (coluna “Ficha”).

⁴⁵⁸ *Inventário das Imagens, paramentos, alfaia e outros móveis, pertencentes ao convento de Jesus de Aveiro*, 4 de Março de 1874, Arquivo do Museu de Aveiro.

⁴⁵⁹ *Inventário*, 30 de Maio de 1877, Arquivo do Museu de Aveiro.

⁴⁶⁰ *Inventário*, 31 de Dezembro de 1888, Arquivo do Museu de Aveiro.

⁴⁶¹ *Inventário*, 20 de Outubro de 1922, Arquivo do Museu de Aveiro (Redigido/assinado por Silvério António Pereira Junior, Aveiro, 24 de Outubro de 1922).

⁴⁶² *Inventário*, [?] 1942, Arquivo do Museu de Aveiro.

⁴⁶³ “Objectos Compreendidos no primitivo inventário” in *Inventário das Imagens, paramentos, alfaia e outros móveis, pertencentes ao convento de Jesus de Aveiro*, 4 de Março de 1874, Arquivo do Museu de Aveiro.

⁴⁶⁴ “Inventário Adicional” in *Idem*.

Nº Inv. Actual	Nº Inv. 1874	Nº no Inv. Adicional de 1874	Nº Inv. 1877	Nº Inv. 1888	Nº Inv. 1922 e p.	Nº Inv. 1942 e p.	Denominação/Designação	Observações/Notas (posteriores ou não) presentes nos vários Inventários	Ficha
-------------------	-----------------	------------------------------------	-----------------	-----------------	-------------------------	-------------------------	------------------------	--	-------

								3.500\$/7.000\$00" (1942) (Escrito posteriormente: 529)	
81/C e 82/C						Nº 461, p. 32	<i>"Dois vestidos de seda branca bordados a oiro, pertencentes às imagens de S. Domingos e Stª Joana. Do Conv. de Jesus – Aveiro"</i>	494; 1.500\$/ 3.000\$ (1942)	MA 5 e 6
329/B	Nº 44		Nº 44	Nº 138		Nº 145, p. 11	<i>"Dita de roca, avaliada em nove mil e seiscentos réis" [Imagem de Santa Joana]</i>		MA 5
328/B	Nº 45		Nº 45	Nº 139		Nº 145, p. 11	<i>"Uma imagem de S. Domingos também de roca, avaliada em nove mil e seiscentos réis"</i>	<i>"Cela de Santa Joana – Nesta cela mostram-se (...) duas imagens de roca, vestidas, sendo uma de S. Domingos e outra de S.ta Joana..."</i> (1922) <i>"Duas imagens de roca, vestidas, sendo uma de S. Domingos e a outra de Stª Joana"; 104; 1.500\$/3.000\$00 (1942)</i>	MA 6
502/B	Nº 47	Nº 40	Nº 47	Nº 129	Nº 16, 44v	Nº 709, p. 49	<i>"Uma dita de Nº Sª da Conceição, de roca, avaliada em dois mil e quatrocentos réis"</i>	Repetição da mesma imagem de Nº Sª da Conceição no "primitivo inventário" e no "inventário adicional" ambos de 1874. No Inv. de 1922, na parte correspondente à descrição de objetos patentes no coro de cima e no antecoro, lê-se: <i>"Senhora da Soledade – imagem de roca, manto azul e coroa de prata"</i> – sem indicar procedência (709, 354 - escrito posteriormente) 354; 200\$00 (1942)	MA 12
		Nº 14	Nº 73	Nº 132			<i>"Dita de Nossa Senhora da Assumpção"</i>	<i>"Uma imagem da Nossa Senhora da</i>	

Nº Inv. Actual	Nº Inv. 1874	Nº no Inv. Adicional de 1874	Nº Inv. 1877	Nº Inv. 1888	Nº Inv. 1922 e p.	Nº Inv. 1942 e p.	Denominação/Designação	Observações/Notas (posteriores ou não) presentes nos vários Inventários	Ficha
-------------------	-----------------	------------------------------------	-----------------	-----------------	-------------------------	-------------------------	------------------------	--	-------

							<i>na sua capela, no claustro, avaliada em quinze mil réis</i>	<i>Assumpção na capela do claustro, hoje sacristia dos Irmãos (...), quinze mil réis</i> (1888)	
364/B		Nº 27	Nº 76	Nº 127	Nº 4, 26	Nº 478, p. 33	<i>“Imagem do Senhor dos Passos na sua tribuna, na capela da mesma denominação, com resplendor, avaliada em sessenta mil réis”</i>	478, 341/250; Sala 34 (1922) 341; 25.000\$00 (1942)	MA 8
230/B		Nº 28	Nº 77	Nº 133	Nº 17, 5	Nº 87, p. 7	<i>“A imagem de Nossa Senhora da Soledade, em oratório, com diadema e cravos com granadas, na capela do Senhor dos Passos, em setenta mil réis”</i>	<i>“Altar e maquina envidraçada de talha pintada e dourada com a imagem de Nossa Senhora da Soledade com roupagens de sêda /Procedência: Convento de Jesus – Aveiro”</i> Sala B – Talha Dourada e Cerâmica (1922) <i>“Altar e maquina envidraçada de talha dourada e pintada, com a imagem da Nª Senhora da Soledade, com roupagens de sêda. Do Conv. de Jesus – Aveiro”</i> (1922) 116; 10.000\$00; Arte sacra, sala 45 (1942)	MA 11
		Nº 32	Nº 81	Nº 72			<i>“Uma túnica do Senhor avaliada em nove mil réis”</i>	<i>“Uma túnica do Senhor em mau estado, nove mil réis”</i> (1888)	MA 8 (?)
		Nº 33	Nº 82	Nº 73			<i>“Um vestido de Nª Senhora, manto e laço, avaliado em nove mil réis”</i>	<i>“Um vestido de Nossa Senhora, manto e laço, nove mil réis”</i> (1888)	MA 11 (?)
303/B		Nº 41	Nº 84	Nº 134	Nº 18, 44v	Nº 712, p. 49	<i>“Dita da Senhora da Boa Morte, avaliada em quatro mil e quinhentos réis”</i>	<i>“Senhora da Boa Morte – imagem de roca com roupagens brancas e manto azul, deitada sobre um (?) de veludo lavrado dentro de um esquite de madeira pintada e dourada”</i> (1922 e 1942) 367, 712 (1922) 367, 350\$00 (1942)	MA 9
121/D		Nº 61	Nº 89	Nº 26			<i>“Um diadema da Sra da Soledade, de</i>		MA 11

Nº Inv. Actual	Nº Inv. 1874	Nº no Inv. Adicional de 1874	Nº Inv. 1877	Nº Inv. 1888	Nº Inv. 1922 e p.	Nº Inv. 1942 e p.	Denominação/Designação	Observações/Notas (posteriores ou não) presentes nos vários Inventários	Ficha
-------------------	-----------------	------------------------------------	-----------------	-----------------	-------------------------	-------------------------	------------------------	--	-------

							<i>prata com ametistas, peso 890 grammas, avaliado em vinte e quatro mil novecentos e vinte réis</i>		
		Nº 68	Nº 95	Nº 32			<i>“Um adereço (...) e dois brincos com diamantes pertencentes à capela da Senhora da Assumpção avaliados em duzentos mil réis”</i>		
		Nº 69	Nº 96	Nº 36			<i>“Dois anéis da mesma Senhora com uma ametista, um (...) de pedras brancas, (...), avaliados em trez mil réis”</i>	Atribuídos em 1888 à imagem da Nª Sª do Rosário.	
		Nº 176	Nº 156	Nº 71			<i>“Um vestido e manto de Nossa Senhora d’Assumpção, quatro mil réis”</i>		
324/B					Nº 21, 5	Nº 91, p. 7	<i>“Maquinela com uma imagem em madeira de S. Sérvulo num pequeno catre (...)”</i>	<i>“Procedência: Convento das Carmelitas – Aveiro” Sala B – Talha Dourada e Cerâmica (1922)</i> <i>119; 300\$00 (1942)</i>	MA 1
229/B					Nº 42, 6v	Nº 112, p. 9	<i>“Altar e retábulo de madeira pintada com roupagens, digo, com a imagem de Nª Senhora das Dôres com roupagens de sêda”</i>	<i>“Procedência: o altar e retábulo do Convento de Jesus, e a imagem da igreja da Sé” Sala B – Talha Dourada e Cerâmica</i> Trata-se da Nª Sª da Soledade (em Reserva), designada erroneamente por Nª Sª das Dores (?) <i>128; 5.000\$00 (1942)</i>	MA 10
70/B					Nº 116, 15	Nº 282, p. 20	<i>“Menino Jesus sobre peanha de talha dourada, vestido de sêda”</i>	<i>“Convento das Carmelitas – Aveiro” Sala D – Estatuária e Mobília de Uso Eclesiástico (1922)</i>	MA 3

Nº Inv. Actual	Nº Inv. 1874	Nº no Inv. Adicional de 1874	Nº Inv. 1877	Nº Inv. 1888	Nº Inv. 1922 e p.	Nº Inv. 1942 e p.	Denominação/Designação	Observações/Notas (posteriores ou não) presentes nos vários Inventários	Ficha
-------------------	-----------------	------------------------------------	-----------------	-----------------	-------------------------	-------------------------	------------------------	--	-------

								<i>“Menino Jesus sobre peanha de talha dourada, vestido de seda. Do Conv. das Carmelitas – Aveiro” (1942)</i>	
71/B					Nº 117, 15	Nº 289, p. 20	<i>“Menino Jesus vestido de sêda sobre uma peanha de talha dourada”</i>	O Inv. de 1922 não identifica procedência. (Assumido como o Menino Jesus proveniente da Madre Deus de Sá) <i>“Menino Jesus vestido de seda sobre uma peanha de talha dourada”</i> 227; 200\$00 (1942)	MA 2
					Nº 9, 16	Nº 303, p. 21	<i>“Vestido de imagem de setim branco bordado a oiro”</i>	1303, 455, 125/ Procedência: Convento de Jesus – Aveiro (1922) <i>“Vestido de imagem de setim branco bordado a oiro. Do Conv. de Jesus – Aveiro”</i> 455, 1.250\$00 (1942)	
					Nº 10, 16	Nº 304, p. 21	<i>“Vestido de imagem de sêda branca pintado”</i>	304, 456, 500/ Procedência: Convento das Carmelitas – Aveiro (1922) <i>“Vestido de imagem de seda branca pintada. Do Conv. das Carmelitas – Aveiro”</i> 456, 500\$00 (1942)	
					Nº 11, 16	Nº 305, p. 21	<i>“Manto de imagem de sêda azul pintado”</i>	305, 457, 400/ Procedência: “Idem” [Convento das Carmelitas – Aveiro] (1922) <i>“Manto de imagem de seda azul pintado. Do Conv. das Carmelitas – Aveiro”</i> 457, 400\$00 (1942)	
					Nº 51, 18v	Nº 340, p. 24	<i>“Manto de imagem de sêda azul bordado a ouro”</i>	340, 458/ Procedência: Convento de Jesus – Aveiro (1922)	

Nº Inv. Actual	Nº Inv. 1874	Nº no Inv. Adicional de 1874	Nº Inv. 1877	Nº Inv. 1888	Nº Inv. 1922 e p.	Nº Inv. 1942 e p.	Denominação/Designação	Observações/Notas (posteriores ou não) presentes nos vários Inventários	Ficha
-------------------	-----------------	------------------------------------	-----------------	-----------------	-------------------------	-------------------------	------------------------	--	-------

								<i>“Manto de imagem de seda azul bordado a oiro. Do Conv. de Jesus – Aveiro”</i> 458, 500\$00 (1942)	
					Nº 72, 20	Nº 361, p. 26	<i>“Um vestido de imagem de prata e ouro ligadas”</i>	361, 462, 350/ Procedência: Convento de Jesus (1922) <i>“Um vestido de imagem de prata e ouro ligadas. Do Conv. de Jesus – Aveiro”</i> 462, 3.500\$00 (1942)	
					Nº 167, p. 24v		<i>“Vestido de imagem de sêda branca bordada a maliz”</i>	No inv. 1922 escreveu-se posteriormente: “Vendido”	
98/D ou 99/D						Nº 787, p. 55	<i>“Crescente de lua em prata – do Conv. de Jesus – Aveiro”</i>	2; 400\$00 (1942)	
					Nº1, p. 45		<i>“Senhora da Soledade – imagem de roca com roupagens brancas”</i>	Situada no Coro de baixo Posteriormente escreveu-se: “Vendida”	
					Nº 2, p. 45		<i>“Senhor dos Passos – imagem de roca”</i>	Situada no Coro de baixo Posteriormente escreveu-se: “Vendida”	
					Nº 1, p. 45	Nº 718, p. 50	<i>“Senhora dos Anjos – imagem de roca rodeada por pequenas estatuetas de anjos”</i>	Sacristia; 718, 365; Convento de Jesus – Aveiro (1922) 365, 900\$00 (1942)	
Da Imagem de Nossa Senhora das Dores da Igreja das Carmelitas (o que está na Igreja e o que veio para o Museu)									
					Nº 1, 47 ⁴⁶⁵		<i>“Uma imagem da Senhora das Dores em roca”</i>	896; 1.500\$ (“Egreja das Carmelitas”)	CA 1
					Nº 11, 47		<i>“Dois vestidos de sêda rôxa da mesma imagem”</i>	1906; 800\$ (“Egreja das Carmelitas”)	
					Nº 12,		<i>“Dois mantos azuis”</i>	907; 800\$ (“Egreja das Carmelitas”)	

⁴⁶⁵ As páginas 47-49 do *Inventário* de 1922 são relativas aos objetos da “Egreja das Carmelitas” e aos objectos “No Museu (vindo das Carmelitas)”.

Nº Inv. Actual	Nº Inv. 1874	Nº no Inv. Adicional de 1874	Nº Inv. 1877	Nº Inv. 1888	Nº Inv. 1922 e p.	Nº Inv. 1942 e p.	Denominação/Designação	Observações/Notas (posteriores ou não) presentes nos vários Inventários	Ficha
-------------------	-----------------	------------------------------------	-----------------	-----------------	-------------------------	-------------------------	------------------------	--	-------

		47							
		Nº 2, 47					<i>“Um diadema de prata”</i>	897; 500\$ (<i>“Egreja das Carmelitas”</i>)	
		Nº 3, 47					<i>“Sete espadas de prata”</i>	898; 1.400\$ (<i>“Egreja das Carmelitas”</i>)	
		Nº 4, 47					<i>“Trez cravos de prata”</i>	899; 300\$ (<i>“Egreja das Carmelitas”</i>)	
		Nº 5, 47					<i>“Uma coroa de espinhos de prata”</i>	900; 500\$ (<i>“Egreja das Carmelitas”</i>)	
		Nº 6, 47					<i>“Trez aneis de ouro”</i>	901; 90\$ (<i>“Egreja das Carmelitas”</i>)	
		s/Nº, p. 48v					<i>“Onze aneis de oiro com pedras falsas”</i>	932, 56, 330\$ (?); <i>“Estão na imagem da Senhora das Dôres”</i> ; <i>“No Museu [vindo das Carmelitas]”</i>	
		s/Nº, p. 48v					<i>“Duas cruces de ouro”</i>	933, 57, 80\$; <i>“Uma das cruces pertence a D. Maria Taveira”</i> (?); <i>“falta 1”</i> ; <i>“No Museu [vindo das Carmelitas]”</i>	
		s/Nº, p. 48v					<i>“Um broche de ouro em forma de chave”</i>	934, 58, 50\$; <i>“No Museu [vindo das Carmelitas]”</i>	
		s/Nº, p. 48v					<i>“Uma manga de cruz branca da Senhora das Dores”</i>	938, 33, 10\$; <i>“No Museu [vindo das Carmelitas]”</i>	
		s/Nº, p. 48v					<i>“Duas sandálias de sêda bordadas da dita imagem”</i>	939, 34, 100 ou 10\$; <i>“No Museu [vindo das Carmelitas]”</i>	
		s/Nº, p. 48v					<i>“Diferentes peças de roupa branca pertencentes à Senhora das Dôres”</i>	942, 36, 100\$; <i>“No Museu [vindo das Carmelitas]”</i>	

